„ŻYCIE TEATRU"

ROK III

1 9 2 5

SPIS RZECZY

„ŻYCIA TEATRU"

Rocznik trzeci: 1925

(opracował Tadeusz Sterzyński).

I. WYKAZ TREŚCI.

II. RECENZJE TEATRALNE.

III. OMÓWIONE KSIĄŻKI.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 4 STYCZNIA 1925 R. Nr. 1

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Pośmiertne dzieło Rapackiego.

I.

Od paru już lat wiadomo było interesującym się bliżej sprawami teatru, że Wincenty Rapacki napisał książkę, poświęconą dziejom sceny warszawskiej w ciągu stulecia. Praca ta, przyjęta do wydania przez „Bibljotekę Polską", nie ukazywała się przez czas dłuższy aż dopiero teraz ujrzała światło dzienne.*) Z podwójnem ją dzisiaj bierzemy do ręki uczuciem: wzruszenia — jako pamiątkę po mistrzu sceny polskiej (pamiątkę pośmiertną gdyż nie było dane Rapackiemu za życia ujrzeć swe dzieło w druku), oraz zaciekawienia, jakie budzić musi każda nowa praca w tak mało uprawianej u nas dziedzinie historji teatru.



fot. J Malarski.

Węgrzyn w roli Don Juana.

Dla Rapackiego nie była ona zupełnie obca. Niejednokrotnie wszak pisał szkice z przeszłości polskiej sceny, ograniczając się, co prawda, do sylwetek wybitniejszych artystów. I snać ta właśnie strona dziejów najbardziej mu była bliska i najwięcej pociągała, skoro zamierzywszy (jak pisze na początku słowa wstępnego) „dać obraz sceny dramatycznej warszawskiej przez przeciąg 19-go stulecia", wnet dodaje: „W książce tej położymy główny nacisk na rozwój sztuki aktorskiej, której dotąd nie poświęcono żadnej wzmianki w literaturze" (co, jak wiemy, nie jest ścisłe). „Pragniemy — zaznacza Rapacki w dalszym ciągu — brak ten uzupełnić, bo niedość dać wykaz sztuk, jakie w ciągu tego czasu pojawiły się na scenie, ale podać trzeba, jacy aktorzy i jak grali — jak się sztuka aktorska kształtowała z biegiem lat, jak wchłaniała w siebie najwyższe zdobycze ludzkiego ducha, jak je przetapiała w sobie, aby wystrzelić cudnym kwiatem uczuć ludzkich, jak wreszcie, pomimo najopłakańszych czasów naszego upadku, szła zawsze górnym szlakiem wielkich dusz i budziła w narodzie najszlachetniejsze uczucia".

Zapowiedź „obrazu sceny przez przeciąg 19-go stulecia" nie zupełnie odpowiada treści. Rapacki zaczyna opowiadanie od roku 1765, t. j. od chwili powstania pierwszego teatru publicznego w Warszawie i prowadzi je wprawdzie do końca wieku ubiegłego, ostatnie jednak jego ćwierćwiecze potraktowane jest bardzo pobieżnie. Nie należy zresztą oczekiwać wyczerpującego przedstawienia również i okresu, któremu autor najwięcej poświęca uwagi, a więc od początku w. XIX go po rok mniej więcej 1880. Ażeby przedstawić historję teatru w samej tylko Warszawie, na to potrzeba tomów, a nie książki o dwustu stronicach, potrzeba przedewszystkiem prac przygotowawczych, wyszukiwania i opublikowania źródeł; to wszystko u nas jest dopiero w zaczątku i dla tego istotnej, naukowo ujętej historji teatru polskiego mieć jeszcze nie możemy.

---

*) Wincenty Rapacki. Sto lat sceny polskiej w Warszawie, 110 ilustracyj. Warszawa 1925. Instytut wydawniczy „Bibljoteka Polska". Okładkę rysował A. S. Procajłowicz Zakłady graficzne Instytutu Wydawniczego „Bibljoteka Polska" w Bydgoszczy.— 8° Knl. 4 + s. 208 + 2 nl. + 6 plansz oddzielnych

Wielki artysta nie był historykiem i zabierając się do swej pracy, oczywista, o tem wszystkiem nie myślał. „Głównem źródłem“ — jak sam stwierdza — były dlań „pamiętniki założyciela szkoły“ (Bogusławskiego), następnie zaś, poza wspomnieniami osobistemi, zapiski Jasińskiego. Gorzej jeszcze odbił się na książce brak metody. Brak ten uniemożliwił Rapackiemu osiągnięcie celu, osiągalnego bez względu na rozmiary książki: stworzenie syntezy. Nie mamy jej w „Stu latach sceny polskiej“; jest tylko mniej lub więcej luźne, niezawsze chronologicznie uporządkowane opowiadanie fragmentów z historji teatru. Są też w tym kierunku pewne opuszczenia rażące, jak np. brak choćby wzmianki o istnieniu w latach 1825 — 1827 zrzeszenia artystów Teatru Narodowego.

Błędów faktycznych w książce jest niewiele, co tem bardziej należy podkreślić, że poprzednicy Rapackiego na polu dziejopisarstwa teatralnego w swych pracach, które znał bez wątpienia, tyle ich popełnili. Za tymi też poprzednikami powtarza Rapacki bezkrytycznie, że pierwszy teatr, t. zw. Saski, mieścił się w ujeżdżalni (s. 5). Truskolawskiego nazywa pierwszym antreprenerem teatru, u którego terminował Bogusławski (s. 8.). W innem miejscu (s. 31) cytuje wyciąg z „Kroniki u Jasińskiego (ur. w 1806), „ogłoszonej w *Pamiętniku Warszawskim* z roku 1801“, pomieszawszy najwidoczniej rzecz tę z artykułem innego autora (J. K. W.: O stanie teatru polskiego), drukowanym w № 7-mym *Nowego Pamiętnika Warszawskiego* z r. 1801 Bezpodstawne również jest twierdzenie, że teatr Rozmaitości „nazwano narazie Polskim“ (s. 57) Tak samo nie jest ścisłe i to, co pisze o powstaniu tej sceny, przypisując je „staraniom młodzieży artystycznej szkoły dramatycznej“ i „zabiegom jej nauczyciela Kudlicza“.

W dziejach literatury dramatycznej Rapacki orjentuje się swobodnie, mylnie tylko nazywa „Natrętów“ Bielawskiego sztuką, „która pociągała swą narodową tendencją, wyśmiewając w głównej postaci francuskie obyczaje“ (s. 6), jest to bowiem raczej satyra na sarmatyzm a uosobieniem francuskości jest, jak pamiętamy, nie postać naczelna Hrabiego, lecz jedna z figur drugorzędnych. Między oryginalnemi dziełami Zabłockiego wymienia Rapacki (s. 14) „Fircyka w zalotach“, „Zabobonnika“ i „Sarmatyzm“, gdy tymczasem, jak wiadomo, dwie pierwsze są przeróbkami z Romagnesiego (Le petit Maitre amoureux“ i „Le Superstitieux), oryginalnalność zaś ostatniej również jest bardzo wątpliwa.

„Krakowiaków i Górali“ naturalnie nazywa Rapacki (jak i wszyscy inni o nich piszący) pierwszą narodową sztuką (s. 30), zapominając o licznych poprzedzających je utworach „ludowych“.

Nie suche jednak fakty stanowią główną treść książki. Zgodnie z założeniem najwięcej poświęca Rapacki miejsca omawianiu gry, charakterystykom i sylwetkom poszczególnych aktorów. Najciekawsze i najcenniejsze są miejsca, w których pisze o zbiorowych cechach artystów pewnego pokolenia. O współczesnych Bogusławskiemu pionierach sztuki dramatycznej wyraża się w sposób następujący:

„Cały ten zastęp aktorów posiadał moc, ową żywiołową potęgę pierwotności, przypominającą czasy narodzin teatru greckiego... Jakiem było społeczeństwo, takim musiał być i teatr. Ten wiek daje nam pełnych ludzi, z ich wielkiemi zbrodniami, ale i niepośledniemi cnotami; półludzie dopiero się rodzili. Cała plejada aktorskich talentów, to ludzie mocnych charakterów, którym życie daje potężne cięgi, ale ich przecie nie łamie. Sztuka bierze pod swe opiekuńcze skrzydła te poranione dusze, jej też niosą one w dani cały swój zasób uczucia a służąc sprawie narodowej i dając z siebie zapomnienie trosk we wzniosłej nieraz zabawie, budzą jednocześnie ducha w wątpiących i rozpływają się we łzach nad ludzką niedolą“ (ss. 30-31).

Z pośród tych aktorów „Marcin Szymanowski, to atleta, o którym powiada legenda, teatralna, że przerażał grających z nim kolegów; Jastrzębski to prawdziwy Herkules, godny współzawodnik Augusta Mocnego: łamał podkowy, jakby były z wosku; Wolski przerażał znów siłą swego głosu“. (s. 50).

To też ci starzy „o ile celowali w klasycznej tragedji, o tyle szwankowali w komedji i w nowszym dramacie. Przywykli byli do malowania posągowych postaci w tragedji; w dramacie i komedji, które sa obrazem rzeczywistości, mieli za ciężką rękę: w dotknięciu ich czuć było siłę cyklopa, ale brakło im delikatności półtonów. Dla tego w wypowiadaniu uczuć byli niezgrabni i jaskrawi“ (s. 63).

Przeglądając klasyczne tragedje, „w których wiersze suche, bezbarwne idą szeregiem, niby żołnierze”, dochodzi Rapacki do wniosku, że „deklamacja i siła gestu były wówczas jedynemi środkami ekspresji artystycznej, co dowodzi tylko, ile wewnętrznego ognia, ile natchnienia kłaść w nie musiał aktor, aby słuchaczów poruszyć mogły.. Tam autor był niczem, aktor-wszystkiem” (s. 50).

Każdy z tych artystów o silnej indywidualności pozostawiony był sam sobie. Dopiero z chwilą założenia w r. 1810 pierwszej szkoły dramatycznej nastąpić miała według Rapackiego na przyszłość zmiana. Oto, co o tem pisze, dając w tych słowach, wyznanie, oparte na

tyloletniem doświadczeniu i obserwacji paru pokoleń aktorskich:

„Pierwszy więc raz ujęto w karby niesforne dusze aktorskie i dano podwaliny szkole, tej szkole, która miała przygotować przyszłe kadry przedstawicieli sztuki aktorskiej. W tej bowiem gromadzie ludzkiej, gdzie nerwy grają tak poważną rolę, gdzie aspiracje podżegane są nieposkromionym animuszem, gdzie namiętności i słabości bujnie się krzewią, tam trzeba silnej ręki, któraby trzymała wszystko na wodzy i nie pozwalała bujać i chodzić samopas" (s. 41)

Z pośród wszystkich aktorów owej epoki najwięcej ceni Rapacki Kudlicza, o którym, jako o nauczycielu w Szkole Dramatycznej, tak pisze: „Jemu to jedynie zawdzięczamy wybitne stanowisko, jakie niebawem zajęła scena warszawska" (s. 51).

Dla Osińskiego jest bardzo surowy, zarzucając mu obniżenie poziomu repertuaru. „Pan pisarz Sądu Kasacyjnego, twórca warszawskiego baletu, nie dopuszcza żadnego romantycznego płodu" (s. 63).

Z innych spostrzeżeń warto przytoczyć wyjaśnienie małego w początkach powodzenia sztuki twórcy „Zemsty": „Nie mogło być inaczej. Aktorzy starego teatru grać Fredry nie umieli a młodzież Teatru Rozmaitości do komedyj jego jeszcze nie dorosła" (s. 62).

(dok. nast.)

Mieczysław Rulikowski.

Czy mamy „teatr narodowy"?

Pytanie, które ośmieliliśmy się umieścić w tytule, zakrawa na blasfemję. Jakże? — po Mickiewiczu, Słowackim, Krasińskim, Norwidzie, Fredrze, Wyspiańskim? — Ani wątpić,— z tej strony rzecz biorąc, — *mamy* „teatr narodowy", i to nie byle jaki, teatr naprawdę ogromny, godny stanąć obok największych świata, — i naprawdę „narodowy" — narodowy nie przez materję tylko (jak np. w w. XVIII), lecz przez ujawnioną w niem najgłębszą polką ideę i polską formę. (Myślał o niej Mickiewicz. Norwid, z współczesnych A. Górski, stanowić ona winna i dziś jeszcze przedmiot wnikliwych rozważań naszej krytyki). — My jednak mamy na myśli nie ten „teatr narodowy" — t. j. nie wielki nasz *dramat* narodowy, nie wielką naszą *poezję* dramatyczną, w przenośni tylko „teatrem" także nazywaną. Oczy

Teatr „Nagich Masek"

LUIGI PIRANDELLO

I.

Od D'Annunzia do Pirandella.

Wola roskosz,
Duma, instynkt:
...Cesarska kwadryga..

Tragedja Gabrijela D'Annunzio jest tragedją woli do życia, pojętego w sensie snów o potędze, życia przezwyciężającego losy, wyzwolonego z więzów moralności i społecznego ciemięstwa, rozkochanego w heroicznej sile. Ta siła heroiczna, męczeński związek cierpienia i sławy jest cechą wspólną wszystkich bohaterów D'Annunzia od Aligi i Mila di Codra począwszy, na Gianciotto, Malatestino i Corrado Brando skończywszy.

Sztuka dramatyczna szła zawsze śladami epiki i Liryki. Epika homerycka natchnęła tragedję grecką, a odrodzona liryka renesansu dała nieśmiertelne życie „Orfeuszowi" Poliziana.

D'Annunzio stworzył swój teatr, jako poeta liryczny i epiczny zarazem: liryczny z „Laudi", epiczny z „Pieśni o Garibaldim"

W „Laus vitae" poeta wysławia piękno cywilizacji greckiej i przeciwstawia jej cywilizację współczesną, potępioną przez demona materji. Nadzieję uzgodnienia dwóch tak sprzecznych światów, rozkosz duchowej harmonji możemy odnaleść jedynie w kaplicy Sykstyńskiej gdzie genjusz renesansu unieśmiertelniając złotemi głoskami przeszłość, dał nam zarazem proroctwo o przyszłej uniwersalnej potędze rasy. Aby „z potworka dzisiejszej cywilizacji" uczynić półboga z laurem na czole, należy odszukać związek z wiekiem, który wydał Michała Anioła, posiąść odnowa antyczną tajemnicę boskości.

Przeszłośc zbogacona kulturalnemi zdobyczami wieków nowych musi zmartwychwstać w całej swej potędze. Śniąc o jutrze, pełnem harmonji, D'Annunzio symbolizuje i personifikuje ową przeszłość „wiecznotrwałą", która dla Włoch nie jest martwym ciężarem, jak Hellada dla Grecji, ale żywem, wiecznie bijącem źródłem odrodzenia. A więc renensans i „Risorgimento". Wyobraźmy sobie na chwilę, że człowiek „cinquecentą" współczesny Leonardowi de Vinci, Machiavellemu i Michałowi Aniołowi, obudził się nagle jako kondotjer renesansowy w wieku elektryczności i żelaza, w wieku, który przez Nietschego został nazwany „wiekiem tłumu". Tym duchowym kondotjerem, walczącym pod znakiem poezji, będzie Gabrjel D'Annunzio.

wiście i to jest zagadnieniem — niezmiernie zresztą i ważnem i ciekawem, — czem się to dzieje albo raczej stało, że dramat ten, niegorszy zaprawdę od klasycznego dramatu francuskiego i niemieckiego, nawet w przybliżeniu nie stał się u nas jeszcze w tym stopniu, co u Francuzów i Niemców, *„teatrem"* narodowym! — Lecz świadomie pomijamy to zagadnienie, formułując kwestję naszą inaczej a, jak nam się zdaje, zgodniej z użyciem terminu „narodowy *teatr*". Chcemy bowiem przez termin ten rozumieć przedewszystkiem sam teatr, jako taki, a potem to, co na nim się gra najczęściej, najpowszechniej, najcodzienniej, t. j. (nie owe najwyższe objawienia poezji dramatycznej, dla *idealnego* teatru przeznaczone, lecz) dramat powszedni, przeciętny, „*repertuarowy*". A tak pytanie nasze, postawione w tytule, znaczyć będzie poprostu: 1° czy zdołaliśmy wytworzyć istotnie polski repertuar? i 2° czy zdołaliśmy w samym teatrze dojść do jakichś odrębnych, swoistych form i konstrukcyj?

Na pytanie te nie możemy odpowiedzieć inaczej, jak zaprzecznie. Co najwyżej dla ścisłości dodaćby tylko wypadało, że w dziejach polskiego dramatu istniały niewątpliwie okresy, w których świadomie i usilnie starano się o stworzenie repertuaru polskiego; dość wspomnieć okres Stanisławowski z tą gorączkową twórczością „repertuarową" Bohomolców, Zabłockich, Niemcewiczów, Rzewuskich i i. — a po-



fot. J. Malarski.
Solski w roli Łatki.

W epoce renesansu Włochy zrealizowały wspaniały sen artystyczny, lecz realizacja dokonała się kosztem jedności narodowej i politycznej niezależności; wydały Tassa i Ariosta, lecz poeta-obywatel, poeta patrjota: D'Annunzio zakwitł jako późny kwiat, dopiero do trzech wiekach oczekiwania.

Poetycka i artystyczna myśl renesansu znajduje w D'Annunziu swoje uzupełnienie patrjotyczne, dzięki historycznemu faktowi, jakim było zjednoczenie Włoch. Można przeżywać znów wszystkie renesansowe sny o pięknie, pod warunkiem że w nowym, medycejskim karnawale sztuki i życia, nie zapomni się o rzeczywistości, t.j. o swym obowiązku wobec niepodległej ojczyzny i o jutrze życia. D'Annunzio sławi postęp techniki, cywilizację współczesną „życie pożerające nas jak ogień", i rzuca nowych Ulissesów na zdobycie świata. Ten Ulisses, bohater dramatyczny D'Annunzia rodzi się w szaleństwie i furji. Jego czyny i słowa są gwałtowne i frenetyczne. Poeta przenosi go w czasy anarchji i powszechnego rozkładu, gdy skorupa społeczna pęka w kawały, a zduszone w piersiach jednostki namiętności wybuchają spontanicznie, niby wulkany. Czegóż chcą ci „barbarzyńcy", jakie są ich uczucia, przeciwko komu walczą? Wielkie namiętności Makbeta, Orestesa, Edypa lub Hamleta są im nieznane. Są postaciami wyjątkowemi, pozbawionemi kontaktu ze światem. Brak jednostki uświadamiającej sobie nierówność walki, a więc jednostki-bohatera. Brak także przeznaczenia czy to w sensie kosmicznym, czy historycznym. Bohaterami rządzi przypadek, nie fortuna i nie „Dionysos patiens et agens contra incorabile Fatum". W historji szuka poeta nie „uniwersalnego człowieczeństwa", wspólnego wszystkim czasom i wszystkim ludziom, lecz przeciwnie jakiejś nadzwyczajności, egzytyczności, jaknajbardziej od nas dalekiej.

Może zresztą ta nadzwyczajność została wywołana głębszą przyczyną, mianowicie ubóstwem treści, maskującej się różnemi dodatkami zewnętrznemi, jak taniec, chór muzyczny, lub obraz malarski. Te siły pierwotne, namiętności, i gwałtowne instynkty przewalające się w piersiach bohaterów D'Annunzia, stanowią naturalny wyraz duszy tłumu, potwora o tysiącach głów, zajmującego niepośledne miejsce we wszystkich tragedjach. Wystarczy przeczytać pierwszy akt tragedji „Figglia di Jorio", aby się przekonać jak poeta umie po mistrzowsku tłumem kierować.

D'Annunzio tworząc, odrywa się od swych bohaterów, patrzy na nich miłośnie, ogląda ze wszystkich stron i cieszy się, że są właśnie tacy a nie inni. Gdy się tragedja zaczyna, wszystkie namiętności są już u szczytu napięcia; zderzenie się z moralnością, lub religją jest

tem okresy dramatu „pozytywistycznego“ — i „młodopolskiego“, związane tak ściśle z rozkwitem naszych teatrów, zwłasza krakowskiego i lwowskiego. Mimo to jednak nie zdołaliśmy dotąd — nikt chyba temu nie zaprzeczy — ustalić — nie w teorji tylko, lecz w świadomości powszechnej, w praktyce twórczej i odbiorczej — *typu* polskiego dramatu, polskiego repertuaru.

W dziedzinie czysto teatralnej bogdaj czy nie gorzej jeszcze: tu bowiem dopiero w ostatnich czasach zdobyliśmy się na świetne próby oryginalnego stylu (Pawlikowski, Wyspiański, poniekąd „Reduta“), lecz i one — z wielu zresztą przyczyn — nie stworzyły w rezultacie nic trwałego, nic takiego, coby weszło niejako w samą organiczną strukturę teatru polskiego.

A dziś? a teraz? — Smutniej, niż kiedykolwiek: oto przedewszystkiem sama nasza twórczość dramatyczna — zwłaszcza w porównaniu z okresem poprzednim — zmalała i osłabła w stopniu zatrważającym. Nawet liczbowo, a cóż dopiero, jeśli idzie o oryginalny dramat *współczesny*; dramatu współczesnego nie mamy wcale, brak nawet usiłowań (widoczniejszych) w tym kierunku. Wojna? Lecz mimo wojny mamy wcale bogatą lirykę i żywą powieść, (fizjologiczna tedy interpretacja tego zjawiska przez „znużenie“ „wyczerpanie“ nie wytrzymuje krytyki), — i mimo wojny (czy nie *przez nią* właśnie?) mają Niemcy, Włosi, Hiszpanie nowy, żywy, współczesny dramat. — Powtarzam raz jeszcze: nie stawiam kwestji tak: dlaczego nie zdobyliśmy się na wielki narodowy dramat naszych czasów, choć, kto wie, czy nie należałoby jej i tak postawić, i odpowiedzieć: dlatego, że nie mamy tego przeciętnego, repertuarowego dramatu współczesnego, który tworzył zawsze podłoże dla geniuszów! Czy bowiem nie na teatrze Sanisławowskim urósł Słowacki, a na obfitej twórczości dramatycznej Młodej Polski — Wyspiański?

d. c. n. *Józef Mirski.*

Jan Chęciński.

O północy z dnia 30 na 31 grudnia minęło 50 lat od chwili, gdy bić przestało słabe serce Jana Chęcińskiego. Urodzony w Warszawie w r. 1824 czy też 1826 wbrew woli

---

nie możliwe, żadne wypadki zewnętrzne akcji naprzód nie posuną, a to odbiera tragedji D'Annunzia możność progresji psychologicznej i dramatycznej intrygi.

Najistotniejszą cechą dramatycznej twórczości D'Annunzia jest ten sen, ta rozkosz nostalgiczna, (a więc w istocie rzeczy romantyczna, flaubertowska z Salambô i „Tentation".) płynącą z patrzenia na pijaństwo życia, wyzwolonego z węzłów praw i moralności, na bestję ludzką-„zwierzę nieświadome i prawdziwe".

Poecie nie wystarcza więc sam akt tworzenia; musi on stworzyć jeszcze dystans między dziełem a sobą, musi się oderwać od swoich postaci, aby móc je kontemplować i rozkoszować się niemi. Dlatego też bohaterom D'Annunzia brak wszelkiej spontaniczności i bezpośredności. Widzą się jak w lustrze, definjują i opisują się ciągle. Ich czyny słowa, gesty są wystylizowane, skrystalizowane i jakby zmrożone wieczną refleksją świadomości i świadomie hamowanej woli.

Natura jest tu pojęta, jako instykt, impuls i namiętność, jako siła fatalna, której prawem jedynem wyrastać ponad siebie, przechodzić poprzez destrukcję i śmierć. To właśnie uduchawnia sensualizm D'Annunzia; oczyszcza go. Sensualizm, nie epikureizm, sensualizm dynamiczny i heroiczny, wznoszący się ponad siebie, przezwyciężający się w śmierci, aby się stać idealizmem. „Płomień jest piękny, płomień jest piękny" woła w jednej z tragedji „Mila", wchodząc na stos.

„Stirb und werde"-oto jedyne przykazanie natury:

„Jedynie w walce jest radość
Niech każdy będzie wierny sobie,
A stanie się łukiem, kochającym strzałę
Strzałą, co pragnie celu
Celu oddalonego".

Uogólnijmy śmierć i wieczne zmartwychwstawanie jednostki, a będziemy mieli naród i „religję ojczyzny". W „religji ojczyzny" jednostka D'Annunzia istnieć przestaje, ale koncepcja życia, jako ciągłego umierania i odradzania się jest ta sama.

Umiera się nie dla śmierci, ale dla życia, umiera się, aby strzałą tęsknoty wybiec ponad siebie, aby się zdziesięciokrotnić, wyolbrzymieć, przetworzyć. Pęd ku śmierci rodzi się z poczucia bujności życia i upojenia życiem, z nadmiaru żywotnych sił.

Taką jest tragedja Gabrjela D'Annunzio, podczas gdy tragedja Sema Benellego, Ercola Luigi Morselli i Luigi Pirandella polega właśnie na anemji sił żywotnych i nostalgji stąd płynącej W tem znaczeniu Benelli, Morselli i Pirandello są antidannunzianistami.-

d.c.n. *dr. Edward Boyé.*

ojca poświęca się scenie. Z chórów opery przechodzi do szkoły Jasińskiego. Od r. 1846 pracuje na scenie Teatru Rozmaitości, debjutując w komedji Stan. Bogusławskiego „Lwy i lwice". Nie posiada wielkiego i indywidualnego talentu, dzięki temu też potrafi w jednej sztuce zagrać trzy zupełnie różne role. Cechuje go czysta dykcja i silny, ale twardy głos. Zdając sobie sprawę, że nie jest wielki, chce być pożyteczny w małych rolach i często zostaje „przywoływany" przez publiczność, jak nam wiadomo z wzmianek dziennikarskich i wspomnień tych, którzy go jeszcze widzieli. Wsławia się zwłaszcza w sztuce „Było to pod Wagram".

Duże zasługi położył dla sceny polskiej jako pedagog (jego uczniami byli Romana Popiel, Tatarkiewicz Jan, Szymanowski Władysław, Kwieciński Lucjan i inni), jeszcze większe od roku 1860 — jako kierownik literacki i reżyser. Niesystematyczny w pracy i nieenergiczny organizator jest jednakże pierwszym dyrektorem Rozmaitości o odpowiedniem wykształceniu literackim. Wystawia arcydzieła obce, popiera twórczość rodzimą, a niektóre jego inscenizacje długo trzymały się na scenach warszawskich*) Małą uwagę zwraca na zewnętrzne akcesorja, głęboko zato wnika w zamiary autora i umie wyzyskać sytuacje i charaktery.

Pomógł mu w tem niewątpliwie talent poetycki. Pierwszy raz występuje jako dramaturg w r. 1851, ale dopiero w 1859 r. zdobywa niezwykłe powodzenie „Szlachectwem duszy". Komedja ta o liberalnych tendencjach porwała całą Polskę. Była przez rok grana dwadzieścia kilka razy w Warszawie, trupy wędrowne poniosły ją na prowincję, Siemieński w Krakowie poświęcił jej sprawozdanie, a znakomity historyk literatury Nehring odczyt w Poznaniu. Jest pisarzem niezmiernie płodnym. Dopiero ostatnio przypomniano sobie, że jest on autorem librett „Strasznego dworu" i „Verbum nobile" i wielu innych oper Moniuszki i Münchheinera. Z tym pierwszym wiąże go najserdeczniejsza przyjaźń. Nietylko pisze oryginalne komedje, gawędy, poematy, książki dla dzieci, tłumaczy też mnóstwo najrozmaitszych rzeczy, często z musu. Od najmłodszych lat ciężko pracuje na kawałek chleba dla siebie i dla licznej rodziny; jest nauczycielem włoskiego, wydaje podręczniki, współpracuje w szeregu pism, redaguje „Przyjaciela dzieci" jest korektorem wydania merzbachowskiego dzieł Mickiewicza. Człowiek kryształowej czystości, ale kwaśny wskutek zbyt wielu zaiste trosk codziennych, popędliwy i przeczulony i nieobdarzony „praktycznością" naraża się na ataki krytyków i paszkwilistów, którym się też odpłacił w krwią pisanych „Krytykach", wystawionych już po jego śmierci.

Późniejsza krytyka wynagrodziła mu poczęści niesprawiedliwość współczesnych. Podkreślano olbrzymią łatwość wierszowania, staranny choć prosty język, szlachetne dążenia. Najbardziej cenił go Tarnowski, stawiając wyżej od Korzeniowskiego i porównując z Fredrą. Chęciński to prekursor, a może nawet pierwszy u nas bojownik komedji społecznej, która rozwinie się nieco później w dobie pozytywizmu. Z drugiej strony w jego poezji odzwierciadliła się cała romantyczna struktura psychiczna. Wiele łączy go wspólnego z wiernym towarzyszem, Syrokomlą. Spotykamy u niego tematy z życia ludu, głęboką a prostą religijność, częste wzmianki o nieszczęśliwej miłości. Jak tylu innych przed nim i po nim ów Pegaz w jarzmie wyrywał się z skrzęczącej rzeczywistości w świat ideału, był jednym z najpracowitszych szarych pracowników na polu teatru i literatury, z rzędu tych, którzy budują kulturę społeczną. Czy nie należałoby więc przypomnieć tej rocznicy szerszym warstwom publiczności?

Eugenjusz Land.

*) Ciekawe, że sąd Rapackiego o Chęcińskim wypowiedziany w „Wielkiej encyklopedji ilustrowanej" różni się bardzo od daleko mniej pochlebnej oceny, umieszczonej w „Stu latach sceny polskiej".

BIBLJOGRAFJA.

Dr. Józef Reiss: „Encyklopedja muzyki", wyd. M. Arcta w Warszawie.

Książka ze wszech miar pożyteczna. Nie tyle dla specjalistów, ile właśnie dla szerszych kół miłośników muzyki. Teatr ma tyle punktów stycznych z muzyką, że studjując teatr, nie można jej pominąć. Toteż „Encyklopedja" prof Reissa stanowić będzie miłą i pożyteczną lekturę. Książka ta bowiem w sposób zwięzły a przystępny, zaznajamia czytelnika zarówno z historją muzyki, jak i jej teorją, tudzież estetyką. Szkoda tylko, że autor nie wyłączył poszczególnych form muzycznych, lecz rozwój ich przedstawił razem w postępie historycznym, na czem przejrzystość książki niemało straciła. Niemniej jest to książka godna polecenia.

L. K.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: Wznowienie Carmen" Bizeta.

W ubiegłym sezonie zapoczątkowała dyrekcja opery warszawskiej dzieło wznawiania tych oper, które stanowią żelazny kapitał każdego teatru operowego Zaczęto od „Pajaców" i „Fausta" Obecnie wystawiono „Carmen". W opracowaniu reżyserskiem tej opery, Popławski nie wykazał tej śmiałości, która przebijała się z realizacji „Pajaców" i „Fausta", niemniej jednak dał cały szereg momentów świeżych i artystycznych. Odnosi się to przedewszystkiem do aktu drugiego, z którego wydobył Popławski rzeczywiście dużo ognia i życia Stworzył on tutaj istotnie kłębowisko szalonego temperamentu. Akt ten był również najszczęśliwszy pod względem dekoracyjnym. Drabik umiejętnie rozłożył światła, świetnie odzwierciadlające nastrój opery. Wermińska, kreująca rolę tytułową okazała się dobrą śpiewaczką i posłuszną wskazówkom reżysera akt rką. Don Jose Gruszczyńskiego należy do najlepszych kreacyj tego świetnego artysty.

W.

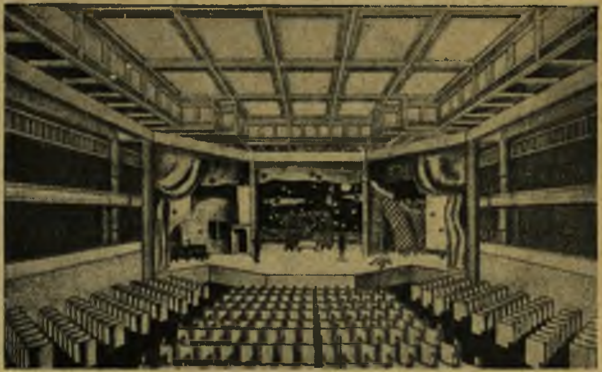
Teatr Polski: „Odrodzenie" komedja w 3 aktach F. Schöntana i F. Koppel Eufelda.

Znaną tę komedję, będącą poezją z drugiej ręki, w której więcej mówi się o poezji, niźli się ją wyczuwa, niemniej miłą i wdzięczną, odegrano doskonale. Z wyjątkiem p Kuncewicza, który nie potrafił wczuć się w ducha renesansu, wszyscy artyści stanęli na wysokości zadania. Maszyński dał niezrównaną groteskę, Zelwerowicz kapitalną postać benedyktyna, pełnego dobroci i serdeczności, potrafiącego odczuć dusze ludzkie. Gromnicka z wdzękiem podkreślała trzpiotowatość i przekorność młodego wolnego ducha, nie znoszącego wędzideł. Ładny epizod stworzyła p. Balcerkiewiczówna.

Wube.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

TEATR NA WYSTAWIE PARYSKIEJ. Na terenie międzynarodowej wystawy nowoczesnej sztuki dekoracyjnej w Paryżu, której otwarcie nastąpi d. 15 kwietnia 1925 r., powstaje budynek teatralny podług planów braci Perret. Teatr obliczony na 700 miejc. Sala widzów ma formę wydłużonego prostokąta, w którym się mieszczą, wyłącznie na wprost sceny, zarówno parter, jak loże i amfiteatr. Dookoła parteru biegnie korytarz, gdzie w pewnych momentach mogą rozwijać swą akcję aktorzy, otaczając w razie potrzeby widzów ze wszech stron; drugi korytarz-galerja biegnie dookoła amfiteatru i służy dla operatora światła. Największą inowacją jest wprowadzenie trzech niewielkich scen, z których pierwsza mieści się pośrodku, dwie drugie dotykają do niej pod rozwartym kątem



po bokach; wszystkie trzy zajmują jedynie szerokość teatru, znajdują się więc wprost widzów. Sceny te mogą służyć jednocześnie, lub kolejno.

Podobna scena miała być w teatrze przy ul. Karowej, w którym na trzech scenach miano wystawić— między inneni — „Legjon" Wyspiańskiego.

TEATRY ROSYJSKIE.

Najsilniejsze tętno życia teatralnego zaznacza się w Moskwie, gdyż władza sowiecka dba głównie o to, by tu stworzyć ognisko wszelkich prób nowych dążeń w działalności teatru. Wskutek też tego teatry w Petersburgu, zmuszone przeważnie do utrzymywania się z własnych dochodów, stale są narażone na znaczne deficyty, zwłaszcza, że ilość publiczności zmniejsza się coraz więcej. Tego rodzaju warunki stały się powodem iż wiele teatrów zamknięto lub zamieniono je na kinematografy Na uwagę zasługuje tutaj „Teatr akademicki", wystawiający obecnie operę K. Treniewa: „Pugaczewszczina", a niebawem mają być odegrane dwie opery: Berszadskiego „Steńka Razin" i Korczmarewa „Iwan, sołdat".

Natomiast w Moskwie wskutek pomocy państwa istnieje pięć teatrów rządowych, a mianowicie „Teatr Wielki", „Teatr Mały", Teatr Artystyczny I", Teatr Artystyczny II" i „Teatr Doświadczalny". Oprócz tego gra jeszcze wiele t. z. studjów i 24 teatry robotnicze Podlegają one komisarzowi dla oświaty, Łunaczarskiemu, który z kierunków artystycznych nie jest zadowolony. Czytamy o tem w moskiewskiem czasopiśmie teatralnem „Żiźń Iskustwa"; mianowicie Łunaczarskij narzeka na to, że wielkie teatry są przestarzałe, a młode nie odpowiadają potrzebom artystycznym. Według niego „Carmen", wystawiona w artystycznym teatrze Niemirowicza Danczenki nie jest należycie potraktowana, ode grana w teatrze kameralnym „Burza" Ostrowskiego była słaba, tak samo „Święta Joanna" B. Shawa. Podobnie eksperymenty Meierholda, który wprowadza do teatru pierwiastek cyrkowy i nie stara się o grę lecz o gimnastykę, nie mogą zaspokoić współczesnych dążeń. Głównem zadaniem teatru powinno być wydobycie ze sztuki pierwiastka psychologicznego i etycznego. Może tym wymaganiom odpowiada częściowo wystawiona w teatrze Meierholda sztuka A. Fajka „Nauczy-

ciel Kubus“; ostrze satyry w tej sztuce jest skierowane przeciw burżuazji.

Satyra znajduje należyty rozwój w nowo-tworzonym teatrze „Satyr“, gdzie wystawia się tylko same aktualne sztuki.

Wystawienie „Hamleta“ w moskiewskim teatrze artystycznym, oryginalna inscenizacja tej tragedji i modernistyczne plastyczne zrozumienie sztuki wywołało ogromny entuzjazm wśród artystyczno-literackich sfer moskiewskich. Hamleta grał artysta Czechow z ogromnem powodzeniem, wobec czego władza sowiecka przyznała mu tytuł zasłużonego artysty republiki.

W obecnym sezonie mają być wystawione w Moskwie dwie sztuki o tendencji czysto komunistycznej. Jedną napisał I. S. Platon p. t. „Grzechy czasu“. Akcja toczy się w r. 1920 częścią w Moskwie a częścią na froncie; główna tendencja mieści się w rozwinięciu tej myśli, że wszelka zbrodnia i występek jest wynikiem systemu kapitalistycznego. Druga sztuka ma tytuł „Na lewo“; akcja odbywa się na pokładzie statku, płynącego z Anglji do Ameryki. Między pasażerami znajduje się syn jakiegoś rosyjskiego hrabiego; w głowie młodzieńca zrodziła się myśl zaszczepienia komunistycznych zasad w Ameryce. Statek, na którym się znajdują, należał do Rosji, lecz przez kontrrewolucjonistów został sprzedany cudzoziemcom. Młodemu komuniście udaje się zbuntować rosyjską załogę, która po usunięciu kapitana sam obejmuje dowództwo i zamiast do Ameryki kieruje statek do Rosji.

W Charkowie teatr rosyjski państwowy wystawia przeważnie utwory rosyjskie i inne słowiańskie. Grano „Tarasa Bulbę“, „Majową noc“, „Soroczyński armark“ i „Sprzedaną narzeczoną“.

Emigracyjny rosyjski świat artystyczny poniósł wielką stratę z powodu śmierci J. Ożarowskiego, najlepszego aktora starej daty, długoletniego reżysera w petersburskim teatrze cesarskim i profesora w tamtejszej szkole dramatycznej. Ożarowski mieszkał jakiś czas w Pradze, gdzie wystawił z dużem powodzeniem „Rewizora“, następnie był dwa lata reżyserem w Zagrzebiu, a wkońcu przeniósł się do Paryża, gdzie umarł w nędzy.

J. Gołąbek

Najwybitniejsze kreacje aktorskie w bieżącym sezonie.

W numerze dzisiejszym rozpoczynamy cykl fotografji, odtwarzających najwybitniejsze kreacje w teatrach warszawskich w bieżącym sezonie. Zaczynamy od kreacji Węgrzyna—Don Juana i Solskiego—Łatki.

„ŻYCIE TEATRU“

przystępuje w roku bieżącym do wydawnictwa p. n.

BIBLJOTEKA DRAMATYCZNA

która obejmować będzie współczesne utwory sceniczne. Dążeniem redakcji będzie, by ukazywał się najmniej jeden tom kwartalnie.

Prenumeratorzy, którzy wpłacą z góry prenumeratę roczną „Życia Teatru“, (12 złotych) otrzymają cztery tomy „Bibljoteki“ rocznie BEZPŁATNIE.

Prenumeratę wpłacać należy na konto czekowe P. K. O. w Warszawie 7799.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 11 STYCZNIA 1925 R. Nr. 2

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Emil Zegadłowicz.

Było jakieś kilkuletnie zamilczenie w Polsce, kiedy naród obudził się wolnym. Zdawało nam się, żeśmy wszyscy powinni iść w służbę rządową i robić dla państwa, że nie należy bujać w krainach fantazji rozpoetyzowanej duszy. A wszędzie było ludzi brak, a wszędzie mnóstwo do roboty. Nie było poety, czy artysty, któryby nie był gdzieś przyczepiony dla pracy administracyjnej lub kulturalnej, wszyscy znosili cegiełki do budowy państwa. Lecz po odparciu bolszewików nastąpiło otrzeźwienie i jednym z pierwszych był Emil Zegadłowicz, co umknął z Warszawy z departamentu Sztuki i osiadł na ojcowiźnie w górach beskidzkich pod Wadowicami, w Gorzeniu Górnym, w starym dworku otoczonym sadem i kilku morgami płonej górskiej roli. I tam dusza jego poetycka rozkwitła, bo tam, jak pisze w „Kantyczce rosistej“:



Emil Zegadłowicz

przez zieleniejące łany
popod brzóz nawisłe konary
w ten rozkwit niesłychany
w te niepojęte czary
które się nisko kładą
które się wznoszą wysoko
to modrością przybladą
to modrością głęboką —
idziesz o serce człowiecze
w przewonnych cudów bezpiecze.

Tam rozgorzało jego serce, a dusza, tonąca w blaskach słonecznych, zjednoczyła się z duszą tej górskiej krainy i z ludem z niej wyrastającym i poczęła wyłaniać z siebie nowe formy poetyckie.

Jednym z najgłębszych utworów, uwitym z rozległych horyzontów górskich, z owych dróg wijących się po wzgórzach i dolinach, z zapatrzenia w ciemne gwiaździste noce, z oczekiwania świtu i wschodzącego słońca, były „Powsinogi beskidzkie“, sześć ballad o druciarzu, o ślarzu, o sadowniku, o świątkarzu, o kamieniotłuku i o piecarzu — zdunie. Wyczarował w nich w starym górskim języku, — melodyjnym jak ligawki górskie, płynącym jak falisty grzbiet pokumanych grap, legendarnych bohaterów dzisiejszych czasów, „o twarzach umęczonych, o oczach wyblakłych, wypitych słońcem, deszczem zmytych, postacie sękate, żylaste, twarde... Kumotry świątkowe, ku wieczności zwrócone“.

Postacie idące od zielonej lipy naokoło świata, w ciągłej nadziei oczekiwania Królestwa Bożego, postacie, co idą „mijają ziemię, — na przełaj poprzez chmury, ku mlecznym drogom— na nowe konstelacje“. Postacie te przez Świątkarza - poetę wycięte z mistyki naszego ludu, staną później w misterjach Zegadłowicza na granicach światów materjalnych i pociągną za sobą lud górski w królestwo zadumań religijnych, w królestwo Chrystusowe.

Wieś nasza, wieś górska, przebujna w nieskażoną przyrodę, nietkniętą zmechanizowaną

kulturą, okazuje w prostocie swej, widzącemu poecie, zasadnicze pierwiastki życia: ziemię i niebo, złączone z sobą człowiekiem i obejmującym wszystko Bogiem. A kiedy wyobraźnia i zapatrzenie Zegadłowicza bliższe jest ziemi, powstają dramaty, z ognia ziemi swe dzieje czerpiące, a kiedy poeta zwraca swój wzrok w bezkresne firmamenty nieba i tęsknot rozmodlonej duszy, powstają misterja z światła i promieni zaświatowych tkane.

Przez ziemię tęsknią i cierpią niewiasty w dramatach, misterja prowadzą ofiarni mężczyźni.

Dotychczas napisał Zegadłowicz dwa dramaty: „*Lampka oliwna*“ i „*Głaz graniczny*“*) i dwa misterja—balladowe: „*Noc Świętego Jana Ewangelisty*“ i „*Nawiedzeni*“.

W dramatach, postacie bohaterek — niewiast, wyrastają jak wzorzyste olbrzymie zjawy z wyobraźni zasłuchanej w tętno krwi ziemi i płomienia, wyrastają z elementów przyrody i noszą w sobie wszystkie zarody jadu, jaki upadli aniołowie wnieśli w żyły ziemi i człowieka, są to, z popiołów zgaszonego pogaństwa powstałe do życia, Feniksy.— Hanka z dramatu „Lampka oliwna“, zaryta pazurami w ukochaną glebę i do białości rozżarzona chęcią posiadania i miłowania, Hanka, jak mówi o sobie

„..co nie jest stworzona na to
żeby sie małom zapłatą
kontentować — we mnie — wies
taki ogień cięgiem jes —
taką głowę mom i wole
że wszyśko zrobić zdole“

— Hanka, owo rozbujałe, niczem nie spętane młode życie, niemogące się doczekać skonu swego ojca, dusi go, a potem, po przypadkowem zabiciu swego kochanka, podpala chałupę i ginie w ogniu. Temu ludzkiemu dramatowi przyglądają się Świątki, jako bierni świadkowie. Przed ostateczną kata strofą opuścili dom, jak sądy duchowne w średnich wiekach, powierzając spalenie czarownic na stosie władzom cywilnym, a Hanka jak żona wodzów pogańskich spala się wraz ze zwłokami swego męża — kochanka i wszystko co jej, to razem ze sobą spala:

mój-eś, ogniu — jo cie sobą pokrzepie
mój-eś ogniu — jo cie sobą pożywie —

Temi wołaniami pogańskiemi ziemi, która swe rozżarzone pożądania tylko we wszystko niszczącym ogniu zciszyć może, kończy się dramat. A choć go autor nazwał tragedją, jak gdyby mu we wspomnieniach Grecja majaczyła, to, mimo pozorów klasyczności, jest on na wskroś nowoczesny, bo nie ma w nim ananke lub przeznaczenia, nie ma winy lub łańcucha przyczynowego wypadków. Przebija w nim chrześcijaństwo, poznanie upadłej natury ludzkiej, poznanie duszy owładniętej żarem miłości i mocy, która przy zupełnej obojętności Świątków, spala się na własnym wyzwalającym stosie. I w tym ostatnim momencie dramatu ogarnia nas współczucie i wzruszenie, dokonuje się w nas „Katarsis“ nowoczesna, oczyszczenie naszej własnej ziemskiej duszy pod wpływem poetyckiego poznania grozy żywiołów.

Na wyższym szczeblu drabiny Jakubowej duchów ludzkich stoi Fela, bohaterka dramatu „Głaz graniczny”. Opanowała już żary swego ciała, daje w nagrodę temu, co się wzniesie, co się wzbije tam, gdzie jej pragnienia sięgają, daje w nagrodę rycerzowi walczącemu dla jej idei, tem jak ona chce:

odwrócić świat na prawom strone
w przepaście fałszem prasnąć roz —!—
„Spokojność —?— fraska —
Modlić się kozą do obrazka
A Bóg jest wszędy — Bóg jest w nos—!—
ejże wom mówie idzie cas —!—
Kocho sie Bóg w sprawiedliwości
Ka duzo — trzeba brać —!—
Ka mało — dać —!—
wszystko porówno —
wszystkim wroz
nikto biedniejszy — nikto nissy
kto w sobie wzwyży sie — ten wyssy —

Duma prometejska, duma smutnego Lucifera rozpala w Feli duszę, gorze cała jak Joanna Orleańska, lecz strącona z nieba w grzech, chce budzić w koło siebie rycerzy, w dusze ich wlać heroizm — pragnienie królestwa niebieskiego tu na ziemi, a w koło niej kto? Cygan-Roman — i jego banda złodziejaszków koniokradów.

W „Lampce oliwnej“ Świątki byli milczącymi świadkami wypadków, zstępowali jak cienie z obrazów i cicho żyli obok ludzi, świadomi ich zamierzeń.

W „Głazie granicznym“ Świątków nie ma, lecz są rozmodlone zaśpiewem kompanji odpustowych dusze chłopskie i z daleka prześwietlony cudowny obraz Matki Boskiej, pod którego miłosnym spojrzeniem opuszcza zły duch opętaną. Fela i opętana mierzą się z sobą na duchową siłę, zrazu siostrzyce, jednemu służące Bogu, a potem dwa na dwu krańcach biegunowe duchy. Fela „letsza od powietrza, z wiatrem poleci i ślepia ogniem zaświeci“,

---

*) „Głaz graniczny“ ukaże się wkrótce w Bibljotece Dramatycznej „Życia Teatru“ *(przyp. red.)*.

aż pojmą co ona wie o królestwie bożem na ziemi. Lecz jej mowa nie przekonuje gromady, zapatrzonej w uzdrowioną opętaną: uzdrowiona odpowiedz Feli: „do nas wrócisz, jak się w sobie odkupisz, jak się przetopisz łaską, jaże spłoniesz ofiarą“.

Łaska, ofiara, oto nowe pierwiastki życia w dramacie. Poczynają one działać we Feli, kiedy Roman zabija swą żonę a siostrę Feli, Rózię; następuje wtedy jej przemiana wewnętrzna, poczynająca się od zaniepokojenia. Romana wysyła w świat, niech idzie i głosi to co od niej słyszał, niech sieje ziarno co je „kiesik nazbierała na grodzisku, pod granicznym głazem“, a ona zostaje, na siebie bierze winę zabójstwa swej siostry i oddaje się sprawiedliwości.

Wedle Goethowskiej teorji barw na granicy światła i cienia powstają kolory, na granicy zmagania się dobrego ze złem, przy głazie granicznym, przy progu norwidowskim, powstaje z wnętrza ziemi i z blasków księżyca mit o królestwie bożem na ziemi. – Cyganie bracia roznoszą go po świecie, czarnowłosi, o ciemnych oczach potomkowie Celtów czy Arjów, wędrujący z Indji do swej pierwszej ojczyzny, niosą z sobą dwadzieścia dwa znaki Torsta, zawierające Tajemnice Stworzenia i bytu. Zasłuchała się Fela w ich opowiadaniu, chwaliła ich bogów w słońcu i „śrybrze miesiąca“ zna różnice swego boju wracającego ślakiem zamarłych dróg, od Boga w domie murowanym. Lecz oto usłyszała o łasce i o ofierze. Czyżby zamarły Bóg żądał od niei ofiary? Jednak usłuchała słów uzdrowionej opętanej i przyjęła na siebie winę, ofiarowała się za winy drugich. Może to początek łaski i odkupienia za spełnienie ofiary.

Poprzez postacie przez poetę w teatrum ożywione widzimy na krańcach wszechświatowych horyzontów zmagające się z sobą moce; moc i siłę światłości straconych, przepięknych w swoich smutnych blaskach z roztęsknionemi oczami o bladym połysku niebiańskich wspmnień, i moc wszystko obejmującej miłości. Walczą one w duszy dzisiejszego człowieka, walczą w łonie narodów, walczą w całej ludzkości. Potęga geniusza poetyckiego nadaje im żywy kształt piękna, powstaje dramat gdzie żywe postacie dramatu o ludzkich kształtach w istocie swej są znakami mocy kosmicznych. Po za sztuką na świecie, w rzeczywistości poznać je może ten co wchodzi na cieżką drogę doświadczeń mistycznych.

(d. n.)

Franciszek Siedlecki

[2)] Teatr „Nagich Masek“

LUIGI PIRANDELLO

(Ciąg dalszy).

Ercole Luigi Morselli, poeta zmierzchów i półtonów, napisał tylko dwie sztuki, ale zarówno „Glauco“ jak i „Orione“ stanowią nową kartę w dziejach współczesnego teatru włoskiego.

Twórczość jego jest jedynym w swoim rodzaju fenomenem: artysta, nie znający języków klasycznych, tworzy wspaniałą wizję artystycznego świata, dając tem dowód, że Włoch wiedzę o klasycyźmie może czerpać nie z książek, ale ze słońca, powietrza i tradycji, wiecznie we krwi żyjącej. Słodycz jego ducha, nostalgja, tęsknota do światów bohaterskich i głęboka poezja, którą owiał swe wizje, ukazując nam je, jakby za złotą mgłą poświaty księżycowej przypominają Keats'a. Jak Keats miał życie krótkie i nieszczęśliwe. Sława przyszła zbyt późno, gdy już choroba i nędza dokonały swego dzieła.

Życie ludzkie pod spojrzeniem tych ócz przenikliwych traci swe pozory, kłamy i iluzje i staje przed nami w całej nagości i nędzy. Jest ono niby słabe tchnienie głosu, zatracające się w przeraźliwym spokoju milczącej natury, jak piana fali, spływająca po granicie rzeczywistości. Zwyciężony przez życie, któremu nie umiał narzucić swej zwycięskiej woli, Morselli oderwał się i oddalił od niego. A jednak to wzgardzone i odrzucone życie kochał.

Kochał, chociaż uświadamiał sobie doskonale beznadziejność wysiłku istnienia „który przenika ziemię i morze i biedną duszę ludzką“. Odrzuciwszy wszystkie dary życia, wyzbywszy się iluzorycznych wartości, istniał dla samego istnienia, żył dla samego życia, wyrażając fizycznie ten swój bierny, negatywny stan duchowy. Cichy, melancholijny pessymizm nie wykluczał zresztą ironicznej obserwacji rzeczywistości, ale jedynym właściwym wyrazem znękanej duszy-stał się mit, bajka, uciekająca przed mroźnym podmuchem realizmu.

W „Orione“ i „Glauco“ autor z niesłychaną brawurą i śmiałością zwraca się do tematów klasycznych a upojony wiarą w własny talent nie wiele dbał o swe nieuctwo. Wolny od ciężaru pedantycznej uczoności, wnosi do tego świata zuchwałość i świeżość barbarzyńcy, który tym razem nie przyszedł poto, aby budować. Morselli, nie znając życia rzeczywiście przeżytego, nie może także odczuwać kontrastów i antytez, z których się rodzi dra-



fot Brzozowski
Zelwerowicz w roli Falstafa.

Czy mamy „teatr narodowy“?

(ciąg dalszy)

Otóż o brak *takiego* dramatu idzie nam tu przedewszystkiem. Tęsknimy za nim, podobnie, jak tęsknimy za *polskim teatrem*, polskim *stylem teatralnym*, — w każdym zaś razie dużo o tej tęsknocie mówimy, zadawalając się jeszcze *na razie* (?) transplantacją cudzych pomysłów (dziś głównie rosyjskich i niemieckich), a nie wysilając się zgoła na własne. Tak samo zresztą, jak w dramacie współczesnym, w którym nawet nie uczniami obcych jesteśmy, lecz biernymi tylko konsumentami.

Takie jednak — nie sądzę, by nazbyt pesymistyczne — stwierdzenie stanu rzeczy samo przez się nie wielką jeszcze posiada wartość i nikogoby nie zadowoliło. Idzie raczej o to, by, stwierdziwszy zjawisko, wskazać jego przyczyny.

Przyczyn tych — mniej lub więcej — prawdopodobnych, nasuwa się już od pierwszego rzutu — wiele, choćby tak znane, jak owo — nie ze wszystkiem przez nas samych zasłużone — rwanie się ciągłości pracy w tej, jak i w innych dziedzinach kultury, — oraz tak oklepane, a jednak nie mniej wciąż prawdziwe, jak ten właściwy nam snobizm w stosunku do zagranicy, owa tylokrotnie wysmagana przez naszych komedjopisarzy, „cudzoziemczyzna”, kryjąca w sobie tak wiele z przyrodzonego nam — lenistwa duchowego.

Lecz nie o wszystkich tych przyczynach mówić chcemy. Teren to niepewny, metoda nazbyt dowolna. Jak łatwo popaść tu w tani dydaktyzm i — moralizatorstwo! Zdaje nam się jednak, że w zagadnieniach takich, jak nasze, *metoda historyczna*, powściągając nazbyt fantastyczne i „głębokie” zasięgi myślowe,

---

mat, lub tragedja. Uchodzi on do swej ziemi obiecanej, do królestwa mitów i legend, gdzie jego snom i fantazjom odkrywa się horyzont nieskończony!

Nic nie pęta swobody jego myśli, dlatego też może dowoli przekształcać legendy, współzlewać z niemi motywy innych mitów, dopełniać je własną fantazją twórczą.

„Glauco“ i „Orione“ nie są ani dramatem, ani tragedją-to raczej liryki prozą, pomyślane scenicznie, idylle mitologiczne, bajki o bohaterach i półbogach greckiego Olimpu. W „Glauco“ słowa stają się harmonją dźwięków, świateł i śpiewu wszystko się odczłowiecza i dematerjalizuje. Taką jest scena kuszenia przez syreny i trytony, scena odjazdu w akcie pierwszym, takim jest śpiew Parek, sen i obudzenie się Glauca w pałacu bogini Circe, rozpacz jego nad ciałem kochanki, taką też jest wreszcie wspaniała scena końcowa, w której tragedja Scilli i Glauca urasta do znaczenia nieśmiertelnego symbolu.

Biedny sycylijski rybak Glauco wyrusza codziennie z siecią na połów, aby wieczorem wracać do domu, po srebrnym śladzie, który na morzu jego barka zostawiła. Codzienność i nuda ciężą mu nieznośnie, pali się w nim boski płomień bohaterstwa, pragnie nieskończoności, a bardziej od każdej istoty ziemskiej kocha sen o potędze i sławie. Aby ten sen zrealizować, opuszcza ukochaną pasterkę Scillę: „Czy serce twoje nie wzbiera radością i dumą na myśl, że zostaniesz żoną bohatera, równego Perseuszowi i Tezeuszowi“?-pyta Glauco. „Nie będziesz umiał zmienić lepianki na pałac królewski“ - odpowiada Scilla, znająca jedynie racjonalne i praktyczne kategorje myślenia.

„Gdybyś mnie kochał, nie śniłbyś przy mnie o dobrach dalekich... o złotych szpadach, koronach, skarbach legendarnych.

Pragnąłbyś, abym się stała twoją-zaraz, natychmiast, dziś jeszcze.”

„Nie umiem wyrazić słowami tej burzy, która się w mem sercu przewala. Nie jest to pragnienie krwi, nie jest to żądza władzy, ani sławy. Ach gdybyś mogła usłyszeć, krzyk mego serca, łopot skrzydeł tego orła, który pierś moją obrał za mieszkanie. Miej litość dla mego serca, Scillo”!!

„Nie będziesz umiał zmienić lepianki na pałac królewski” powtarza z tępym uporem Scilla.

d. c. n. *dr. Eduard Boyé.*

może w istocie niejedno wyjaśnić i — niejednego nauczyć, by wytłumaczyć, dlaczego jest tak, jak jest, i jakby też mogło być inaczej, czyli: coby należało zrobić, a czego unikać, ażeby było lepiej.

A zatem „historja magistra...” cóż nam mówi w obchodzącej nas tu sprawie t j. sprawie polskiego dramatu i teatru?

Otóż przedewszystkiem jedno; a mianowicie, że dramat i teatr nasz to pole najwątlejszej niestety twórczości narodowego ingenium, — pole, przez wieki całe ugorujące lub nikłe tylko rodzące pędy, i to jeszcze zasilane często sokami obcych gleb, — pole, w porównaniu z wspaniałym rozwojem dramatu i teatru francuskiego, angielskiego, hiszpańskiego i włoskiego zawstydzające wprost tem swojem ubóstwem, zaniedbaniem i jałowością, tem dziwniejszem, że przecie w innych kierunkach twórczość polska okazywała się dość tęgą i żywą, byśmy stanąć mogli obok narodów zachodnio-europejskich Istniały u nas niewątpliwie oderwane wysiłki poszczególnych ludzi do nawiązania ściślejszej więźby z innemi narodami i wytworzenia bodaj sprzyjającej dalszemu rozwojowi atmosfery, — zmarniały one jednak i ginęły najczęściej wpośród ogólnej apatji i braku zainteresowania u tych właśnie, którzy reprezentowali inteligencję narodu t. j. u szlachty.

Śmiało rzec można, że ten stan niesłychanego zacofania i pierwotności na polu dramatu i teatru trwał w Polsce — z nielicznemi chlubnemi wyjątkami — aż do drugiej poło XVIII w. Na ogólny stan kultury dramatycznej i teatralnej nie wpływały bowiem wcale tak znakomite wyjątki, jak „Odprawa Posłów” Kochanowskiego, jeden z najlepszych wogóle dramatów renesansowych w. XVI albo przekłady Morsztynów i Lubomirskiego w w. XVII, ani też owe, niewątpliwie ciekawe i ważne teatra królewskie i magnackie, z których jednak korzystali tylko nieliczni, tem więcej, że na teatrach tych rozbrzmiewały prawie wyłącznie języki obce — włoski, francuski, a nawet niemiecki,—ogół natomiast, „powszechność narodowa” trwał dalej w swej naiwności i prostocie i karmił się przez długie wieki owemi djalogami pobożnemi i łacińskiemi „egzercycjami szkolnemi”, pozbawionemi wszelkiego smaku i weny twórczej; tu i ówdzie jakieś widowisko publiczne, fundowane ku uciesze tłumu z okazji ważniejszego zdarzenia, a czasem zagrane przez wędrownych żaków intermedjum czy komedja rybałtowska zaspokajały w zupełności zapotrzebowanie dramatyczne teatralne Polakiem w tym czasie, gdy na zachodzie wysiłkiem możnych, talentem twórców i zainteresowaniem się ogółu powstawały wielkie teatry narodowe — po wsze czasy już potem nieprześcignione.

Stanowczy przełom, jak wiadomo nastąpił u nas w połowie w. XVIII, kiedy to po epoce saskiej — mającej zresztą specjalnie dla polskiej kultury teatralnej wcale doniosłe znaczenie — poczęliśmy się dźwigać z owej „sarmackiej” ciemnoty ku światłu i światło to chłonąć chciano z wielkich ognisk Europy — a nawet sami je prząść z siebie. I rzecz nie do wiary prawie — jedna z tak wielu zresztą w dziejach polskich! — Oto razem z całą kulturą polską podnosi na barkach swych i teatr także *jeden* człowiek, i to człowiek duchowny, pijar, *Ks. Konarski*; on „*sapere ausus*”, odrodziciel szkoły, wymowy, prawa, stał się także dla dramatu i sceny polskiej prawdziwym odrodzicielem, — sam bez talentu dramatycznego, a tylko z tą olbrzymią kulturą umysłu, niepożytą energją, wielkim charakterem. Na uprawionym przez niego i skromnych jego współpracowników gruncie dobrego smaku i kultury, oczyszczonym z chwastów jezuickiego baroku, i wybujałych, choć soczystych zielsk teatru ludowego, stanąć mógł dopiero w r. 1765 pierwszy narodowy teatr polski, ażeby już odtąd mimo wszelkich zapór, chwilowych obumierań i walk syzyfowych nie zaginąć lecz dzięki heroicznym wysiłkom takich „ojców teatru polskiego”, jak Bogusławski, Kamiński, Osiński, trwać i stać się wreszcie tem, czem przez długie wieki nie był, t. j. żywotnym czynnikiem narodowej kultury. Mimo to jednak owe wiekowe zaniedbania, do których dołączyła się w w. XIX niewola polityczna, nie pozwoliły teatrowi naszemu rozwinąć się normalnie i stworzyć swoistego, na żywej tradycji wspartego typu kultury teatralnej i tej dobrej średniej miary repertuaru, jakie posiadają Francuzi, Włosi, Hiszpanie.

Józef Mirski.

d. c. n.

Pośmiertne dzieło Rapackiego.

II.

Dotychczas obracał się Rapacki wśród faktów i ludzi, znanych mu tylko pośrednio; pisać mógł o wypadkach, o których wiadomość powziął z drugiej ręki; analizował działalność artystów nietylko na wiarę słów Bogusławskiego lub współczesnych recenzyj, ale, i przedewszystkiem, czerpiąc z żywej jeszcze tradycji i z opowiadań tych, którzy pamiętali jeszcze czasy „pana pisarza Sądu Kasacyjnego“. Z chwilą, gdy wkracza w okres dzie-

jów teatru, w którym sam *magna pars fuit*, a więc w epokę po r. 1860, staje się świadkiem wydarzeń, współtwórcą tych dziejów i pisze na podstawie własnej już obserwacji. Okresowi temu poświęcony jest nojobszerniejszy w książce rozdział czwarty („teatr realistyczny": w pierwszym mówi Rapacki o teatrze Bogusławskiego, w drugim o „teatrze klasycznym", w trzecim — o romantycznym).

Stronice te niemal całkowicie poświęcone są charakterystykom poszczególnych osób: artystów dramatycznych i prezesów (Abramowicza, Muchanowa, Wsiewołożskiego; tutaj popełnia Rapacki drobny błąd chronologiczny, umieszczając bezpośrednio po tym ostatnim Palicyna, po Palicynie zaś Gudowskiego, a następnie Karandiejewa, gdy w rzeczywistości następowali oni po sobie w tej kolei: Wsiewołożski od 1880 do 1882, Gudowski 1883 — 1889, Palicyn 1889 — 1892, Karandiejew 1892 — 1895). Charakterystyki tych wszystkich prezesów są trafne i sprawiedliwe i nie grzeszą, jak to stało się u nas zwyczajem, oskarżaniem w czambuł tych różnej wartości i różnych też zasług ludzi — o zatracanie teatru polskiego.

To, co Rapacki pisze o współczesnych mu aktorach i aktorkach, na ogół nie odbiega od tej opinji, jaka się o nich ustaliła. Tak jednak jest niezawsze. Zwłaszcza, gdy mówi o największych, o Modrzejewskiej, o Królikowskim, o Żółkowskim, o tych wszystkich, którzy dla dzisiejszego pokolenia urośli niemal do postaci legendarnych. W ocenie ich działalności nie brak u Rapackiego rysów krytycznych, zawsze jednak, jak się zdaje, słusznych. Przyczyna tego tkwi w fakcie nietylko tym, że autor „Stu lat" przypatrywał się tym postaciom okiem fachowem, ale także i w tem, że stosunek do nich Rapackiego musiał być zupełnie swoisty. Obcując z nimi przez długie lata znał ich wielkość, znał też, jak nikt inny, i ich wady artystyczne i stosunek ten, uwarunkowany brakiem dystansu, stosunek do ludzi współczesnych mu, zachował do lat ostatnich, kiedy zabierał się do pisania swej pracy.

Zresztą, mimo ustalonej, jak się rzekło, o dawniejszych artystach opinji, trudno rzec, czy wszystkie w książce charakterystyki są trafne i czy wszystkie sprawiedliwe. Bo i tu mogą być wątpliwości. Wszak o Wojciechu Bogusławskim dziś pisze się same hymny pochwalne, nie bacząc na to, że z lat jego działalności lub od jego rówieśników pochodzące istnieją świadectwa — teraz już zapomniane — w mniej korzystnem przedstawiające go świetle. Opinje o artystach, przez ich towarzyszów pracy (a więc przez przedstawicieli tego *genus invitabile)* urabiane, z wielką należy przyjmować ostrożnością. Wincenty Rapacki, jak w życiu swem był człowiekiem o linji szlachetnej i sądzie sprawiedliwym, takim też pozostał jako pisarz i takim okazuje się, gdy ocenia swych kolegów. A jednak nie można nie stwierdzić pewnej niejednokrotnie rozbieżności w tem, co u niego czytamy, a co pozostawili nam inni. Dla przykładu weźmy Jasińskiego.

Znajdujemy o nim na s. 79-ej następujące słowa: „Jako człowiek, kolega i przełożony był uczynny i ludzki Artystyczna rzesza wielbiła w nim tę wielką miłość dla sztuki, udzielającą się jego otoczeniu".

Opinję tę zestawmy z tem, co mówi (w dopisku do niedrukowanej autobiografji Jasińskiego) inny artysta, Michał Chomiński, człowiek — należy to podkreślić — o węższym światopoglądzie i małostkowy, lecz zacny. „W tym roku (1862) — są jego słowa — już się zawiązało powstanie i [Jasiński] obraził się, że mu artyści za 35 lat i dojście do emerytury owacji nie zrobili. Było ogłoszenie żeby żadnych składek nie zbierać i nie gromadzić się w zebrania; korzystaliśmy z tego, i dla tego pominęli tę owację, bo on żadnej sympatji nie miał między nami". I w dalszym ciągu: „Dużo zostało wspomnień o zawiści Jasińskiego autorskiej, zazdrości artystycznej, tchórzostwie reżyserskiem a nawet służalstwie dla zwierzchników (prezesa teatru Ignacego Abramowicza), wyszydzaniu wszystkiego a nawet szkodzeniu. Zazdrość jego była posunięta aż do drobnostek". „Ale to zostawić historji" — kończy swój dopisek Chomiński. Historja, jak widzimy, w osobie Rapackiego odmienny zgoła wyrzekła sąd o Janie Sewerynie Tomaszu Jasińskim. Czy takim pozostanie i nadal?

Skoro wspomnieliśmy o autobiografji bezsprzecznie zasłużonego artysty, reżysera i pisarza, warto jeszcze przytoczyć ciekawy w związku, osobą autora omawianej książki szczegół. Jasiński mianowicie, wspominając o opuszczeniu sceny krakowskiej, pisze, iż dla pożegnania go zebrali sie wszyscy artyści i zaraz dodaje w nawiasie „oprócz p. Rapackiego". Czy był to prosty przypadek, czy też tak dobrze zapamiętana przez Jasińskiego nieobecność przyszłego mistrza sceny polskiej świadczyła o jakiemś między nimi naprężeniu stosunków? — trudno powiedzieć, w każdym razie o jakiejkolwiek niechęci lub uprzedzeniu ze strony Rapackiego na podstawie jego książki nie można wnioskować.

Wypada jeszcze nadmienić, że Rapacki znacznie przesadził, przypisując Jasińskiemu dokonanie około pięciuset przekładów i napisanie tyluż prawie sztuk oryginalnych (s. 78),

gdy w rzeczywistości liczba jednych i drugich wynosi 279.

Poprzestając na tych uwagach o tem, co Rapacki pisze o innych, przyjrzyjmy się jeszcze w końcu własnemu jego portretowi.

Wizerunek to kreślony objektywnie, bez fałszywej skromności a z poczuciem tych wartości, jakie artysta wnosił na scenę warszawską: „ twórczość pomysłów, przejęcie się rolą i utrzymanie się w przyjętym charakterze", przedewszystkiem zaś to, „czego scena nasza potrzebowała w owych czasach: realizm". Tę właśnie ostatnią cechę swego talentu mając na myśli, tak kończy Rapacki poświęcony sobie ustęp: „Może z obozu konserwatystów padną na mnie gromy i nazwą mnie fotografem, nie przypuszczając zapewne, że to przezwisko chlubą mi jest, boć ściśle biorąc, cała plejada autorów i aktorów świata była fotografami" (s. 158).

Nadmieniając na innem miejscu o swej działalności reżyserskiej, podkreśla, iż „Rapacki pokazał, jak sceny zbiorowe opracowywać należy" (s. 168).

Pisana w taki oto sposób (a dodajmy: pisana czystą polszczyzną i stylem gładkim) książka, której ukazania się zmarły przed rokiem autor już się nie doczekał, wydana została pod względem zewnętrznym bardzo starannie i z wielką obfitością ilustracyj, którym jedno tylko możnaby zarzucić, mianowicie, iż nie wszystkie są potrzebne. O wielu bowiem z nich, nawet najciekawszych, niema w tekście ani wzmianki, i tak, nie ilustrując tego tekstu, stanowią one tylko, prawda, piękną, ale nie związaną z nim ozdobę.

Niestety, nie można tej samej, co o stronę zewnętrzną, przyznać staranności, gdy chodzi o redakcję wydawnictwa. Należało większą zwrócić na nią uwagę i pewne błędy czy omyłki poprawić lub sprostować choćby w odsyłaczach. Do takich właśnie, drobnych zresztą, omyłek należy nazwanie Dmuszewskiego założycielem „Kurjera Warszawskiego". Wypadało również zmienić nazwisko spólnika Osińskiego w prowadzeniu szkoły; był nim, nie, jak pisze Rapacki, Konstanty Górski, lecz Konstanty Wolski (tłumacz „Zairy", autor „Obrony księdza małżonka").

Przy starannej naogół korekcie pozostały jednak następujące niepoprawione błędy: oddziałuje (s. 42); data wstąpienia Jasińskiego do konserwatorjum 1822 zam. 1821 (s. 77); data pierwszego występu Żółkowskiego 1839 zam. 1833 (s. 80); Melesrille zam. Melesville (s. 81); dwukrotnie Baner zam. Bauer (s 89); trzykrotnie Męciszewski zam. Meciszewski (ss. 108, 109, i 189); Millerowa zam. Mellerowa (s. 118); Huke zam. Hauke (s. 134); rok śmierci Wład. Szymanowskiego 1874 (s. 165); Dobrzyński zam. Dobrzański, dyr. teatrów ogródkowych (s. 170).

I jeszcze jeden brak rzuca się w oczy. Nie dano portretu autora. Figuruje wprawdzie Rapacki w rozmieszczonych w tekście paru fotografjach w rolach, jednej bez charakteryzacji, z lat dawniejszych; ale tam, gdzie jej przedewszystkiem szukamy, t. j. na przedzie książki, gdzie właśnie wklejono reprodukcję Savarniego „Wesela w Ojcowie" (w jakim celu?), tam podobizny takiej, jaka być powinna — niema. I szkoda, doprawdy, że na wstępie do tej książki, tak miłej przez to, iż bije z niej gorące umiłowanie przez autora tematu, tak pięknej, bo odzwierciadla się w niej w całej swej jednolitości szlachetna postać wielkiego artysty, — że na wstępie, powtarzam, nie spogląda ku nam jego surowa i piękna twarz, taka, na jaką w ostatnich latach patrzyliśmy z miłością, schylając głowy przed tym przedstawicielem minionej epoki teatru polskiego

Mieczysław Rulikowski.

Leon Bakst.

W Paryżu zmarł jeden z najznakomitszych malarzy teatralnych, Leon Bakst. Urodzony w 1866 roku w Grodnie, z pochodzenia żyd, zasymilował się całkowicie z kulturą rosyjską a działalność jego trwale związała się z teatrem w Rosji. Jest rzeczą zastanawiającą, że



Dekoracja L. Baksta w „Męczeństwie św. Sebastjana".

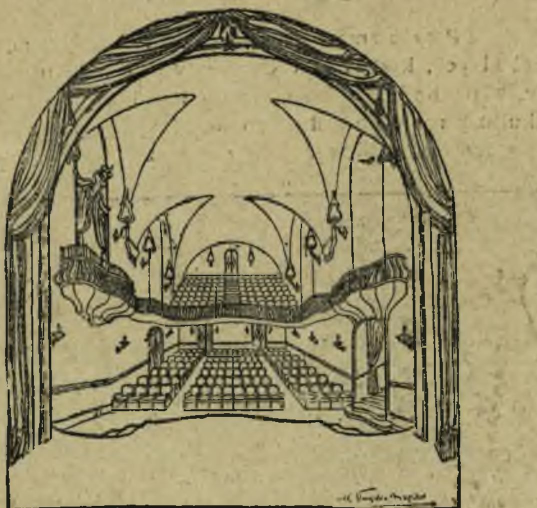
ten świetny malarz nie uzyskał dyplomu w akademji malarskiej w Petersburgu Dalsze studja kontynuował Bakst w Paryżu, poczem po powrocie do Rosji należał do grupy „Mir Iskustwa" wraz z Djagilewem, Narbutem Somowem i i. Wraz z Djagilewem przełamywał on rutynę baletu rosyjskiego, który pchnął na nowe tory. Tworzył cały szereg dekoracyj i projektów kostjumowych

dla teatru Maryjskiego i Aleksandryjskiego. Na specjalne wyróżnienie zasługują dekoracje do „Hipolita", „Edypa", „Antygony". Sławę światową zyskał po osiedleniu się w Paryżu, gdzie stworzył z Djagilewem „Szeherezadę", „Kleopatrę", „Wieszczkę lalek", „Dafnis i Chloe". Samodzielnem jego dziełem muzycznem i malarskiem były balety „Zaczarowany szal" i „Arthemis Troublee". W barwach lubował się Bakst jaskrawych, narzucających się uporczywie widzowi, a charakterystyczną cechą jego twórczości była zmysłowość i umiłowanie wschodnich motywów. Prawdziwym mistrzem był Bakst jako twórca kostjumów baletowych, uwzględniających specjalnie rytmizację baletową.

S. D.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

TEATR ARTYSTYCZNY, poświęcony nowej sztuce i eksperymentowi teatralnemu powstaje w Rzymie pod auspicjami znakomitego autora dramatycznego Ludwika Pirandella. Komfortową budowę wznosi architekt V. Marchi. Dyrektorem tego przybytku awangardy teatralnej ma być L. Picasro. Zapowiedziane są wy-



stępy gościnne zespołów Pitojewa, trupy „des Murais" z Bruxelli i Nietoperza.

Widownia mieści 400 osób, stronę muzyczną — koncerty kameralne będą prowadzić Malipiero i Casella. Na przedstawieniu inauguracyjnem w drugiej połowie stycznia b. r. odegrana będzie nowa sztuka Pirandella: „Dedykacja Pana Okrętu".

NA WZÓR VIEUX COLOMBIEU — powstał w Tokio w Japonji kameralny teatr pod nazwą „Mały teatr Tsukcji". Wystawiono tam w wyborowej obsłudze dzieła Pirandella, Kaisera, Romains Rollanda, Csapka, Ibsena i innych.

UMBERTO GIORDANO, autor opery „Madame Sans Gêne" stworzył muzykę do znanej sztuki S. Benellego „La cena delle beffe".

Nowa opera zostanie po raz pierwszy wystawiona w teatrze „la Seula" w Medjolanie.

„1913" SZTUKA KAROLA STERNHEIMA, której premiera odbyła się niedawno w „Deutsche Theater" w Berlinie, jest 3-ą częścią trylogji wyszydzającej przedwojenną burżuazję niemiecką. Sztuka poprawnie wystawiona niewątpliwie pod względem powodzenia nie ustąpi innym utworom Sternheima.

JACKIE COOGAN, znany młodociany artysta filmowy, wystąpi na wiosnę w jednym z teatrów nowojorskich w sztuce p. t. „Mały lord".

NOWA KOMEDJA LENGYELA, autora znanej u nas sztuki p. t. „Tajfun", osiągnęła w budapeszteńskim teatrze „Renaissance" wielki sukces. Tytuł jej „Bitwa pod Waterloo" a treścią ośmieszenie przemysłu film., w którym na pierwszym planie stoją względy finansowe, a na ostatnim artystyczne. Przedsiębiorca filmowy, będący bohaterem komedji Lengyela, daje „dobre zakończenie dramatu filmowego dla Ameryki a „zgodne z historją" dla Europy — bo tego wymagają gusty publiczności. Komedja napisana jest z werwą i humorem i obfituje w galerję świetnych typów ze świata filmowego.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 18 STYCZNIA 1925 R. Nr. 3

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Akcent czy dykcja

I.

Utarł się zwyczaj twierdzenia, że u aktora decyduje dobra dykcja. Niewątpliwie. Aktor nie posiadający dobrej dykcji nie może być aktorem. Jest to jedna z kardynalnych podstaw fachowości aktora.

Ale czy dobra dykcja jest wszystkiem?

Zdarzało mi się słyszeć doskonałych aktorów, którzy świetnie wypowiadali swoje role, ale niestety, bez *przekonania*, gdyż nie potrafili *zaakcentować* wypowiedzianych przez siebie zdań. Wielu aktorów zamiast dobrego akcentu, wprowadza do zdania patos. Z żyjących aktorów — obok doskonałej dykcji — świetnie akcentują: dyr. Osterwa (rozmowa z Maskami w „Wyzwoleniu") i Jerzy Leszczyński (niezapomniany Mulej w „Ks. Niezłomnym").



Fot. Brzozowski.
Malicka w roli św. Joanny.

Dla ilustracji przytoczę dwa przykłady:

Słyszałem kilku wybitnych aktorów w roli Chłopickiego w „Warszawiance" Wyspiańskiego, którzy w ustępie następującym:

..Imperatorowa
twarz chętna smutków obłuczyła chmurą,
skwapliwie chłonąc, co żal w serce wiodło:
zwoływała nieszczęście drugim —
Komuż to panienka źle wróży? —

akcent kładli na: *komuż* to panienka źle wróży?

W zdaniu tem staje się widoczne porównanie, jakie czyni Chłopicki między zwoływaniem nieszczęść przez Imperatorową a Marję — akcent winien paść następująco:

Komóż to *panienka* źle wróży?

Inny aktor w „Kordjanie" tak akcentuje: (scena spisku)

...Ludzie, wartoby przejrzeć
[wszystkich *trumien* wieka,
Czy w każdej leży człowiek
[przed *wiekiem* umarły?

zamiast akcentować:

.. Ludzie, wartoby przejrzeć
[*wszystkich* trumien wieka.
Czy w każdej leży człowiek
przed wiekiem umarły?

bo w zdaniu tem tkwi pytanie — czy we wszystkich trumnach leżą ludzie zmarli przed ich wiekiem (latami). Inaczej mamy wrażenie, że pytanie odnosi się do tego, czy w trumnach leżą ludzie zmarli przed wiekiem (przed 100 laty).

Zdań takich są legjony.

Sprawa to bardzo ważna i warto, by zwrócili na nią uwagę nasi pedagogowie teatralni.

Bolesław Niedźwiedzki.

II.

Kwestja poruszona przez p. Niedźwiedzkiego jest istotnie ważna i łączy się bezpośrednio z drugą, podniesioną z racji przedstawienia „Odrodzenia" przez Boya-Żeleńskiego.

„Życie Teatru", które rozpisało z powodzeniem już kilka ankiet w żywotnych kwestjach teatralnych — pisze Boy — powinno ogłosić jeszcze jedną w sprawie ważnej i nie

cierpiącej ani pięciu minut zwłoki a mianowicie: jak powinno się mówić wiersze, czy jako wiersze, czy jako prozę?.. Nie wiem kto był sprawcą owej do dziś dnia dla wielu obowiązującej teorji, że wiersz (zwłaszcza biały) powinno się mówić tak, aby o ile możności zatrzeć wszelki ślad tego, że mamy do czynienia z wierszem. Sądzę wszakże, że teorja ta datuje się z epoki „realizmu", i że przyświecała jej zasada maksymalnego upodobnienia teatru do życia, w którem, jak wiadomo, nikt wierszem po trzeźwemu nie przemawia. Ale co osobliwsze: dziś, gdy na wszystkich polach, przesadnie nawet, zwalcza się w teatrze wszystko, co trąci realizmem, pojęcie owe co do traktowania wiersza utrzymuje się ciągle... Na każdem przedstawieniu sztuki białym wierszem można stwierdzić zupełną rozbieżność w traktowaniu wiersza przez poszczególnych aktorów. Popularnie się to ujmuje jako kwestję, czy należy mówić rytmicznie, czy łączyć wiersze w zdania wedle sensu; *problem ten dla dobrego aktora nie powinien istnieć,* (podkreślenie moje) gdyż w zupełnie naturalny sposób potrafi on zadowolić oba wymagania, czego dowodem nienaganny wiersz w ustach p. Zelwerowicza we wczorajszej sztuce; ale jeżeli już aktor czy aktorka nie umie tego rozwiązać, to lepsze jest już raczej rytmiczne „wybijanie" niż owo zamazywanie okresów, w których ucho machinalnie sili się łowić ustępy rytmu".

Oto sedno zagadnienia. P. Niedźwiedzki zwraca główną uwagę na akcent logiczny. Ale akcent logiczny pozostaje niejednokrotnie w sprzeczności z rytmiką wiersza.

Choćby ten cytowany przez p. N. przykład z „Kordjana":

czy w każdej leży człowiek *przed* wiekiem umarły

Akcent, położony na jednozgłoskowym „przed", burzy rytm wiersza. Co jest w danym wypadku ważniejsze: logika czy rytm?

Otóż bezwarunkowo można pogodzić jedno z drugiem. Dobry aktor potrafi tak położyć akcent na „wiekiem", żeby i rytm na tem nie ucierpiał i sens był zrozumiały.

Rytmu kosztem logiki w teatrze burzyć nie wolno. Dobra akcentacja polega przedewszystkiem na muzycznem *wyczuciu* wiersza. Zrozumienie tego wiersza wypłynie samo przez się... Iluż to artystów, nawet znakomitych, nie potrafi zanalizować należycie tego, co recytuje, a mimo to recytacja ich jest świetna. Iluż znowu wie gdzie należy dać akcent *logiczny* i z jakiego powodu a mimo to nie potrafi oddać muzyczności wiersza.

Wiktor Brumer.

Emil Zegadłowicz.

(Dokończenie).

Nasza poezja romantyczna zapoczątkowuje swą własną formę dramatyczną, zbliżoną do misterjów średniowiecznych. Żyją w niej, narówni z ludźmi realnymi, postacie pozamaterjalne i istoty duchowe — a sfera działania ludzkiego nie kończy się na ziemi, lecz przedłuża w nieskończoność duchową bytu. Tę formę przejął Wyspiański i w podobnej, lecz własnej formie, tworzy swe misterja Zegadłowicz. Sfera duchowa i materjalna, przenikając się nawzajem, stanowi dlań nierozdzielną całość, a dramat jego jest poetyckiem ujęciem i wyrażeniem mistycznych wzniesień i zadumań nad niemi.

Mistyka poety, rodzi się z gleby naszej i narodu z niej wyrosłego, a wznosi się na wysokości nadnarodowe i tam łączy się dusza poety ze zjawiskami. Zegadłowicz żyjący wśród swych pól w zapatrzeniu w kwiaty łąk i lasów, w fioletową miękką linję gór, zamykającą horyzont, rozjaśnia powierzchnię swej duszy rozsłonecznioną naturą, a głąb jej zapada w zamyślenie nad największemi tajemnicami bytu, nad niezgłębionem misterjum Chrystusowem. W jednej z jego godzin zamyślenia powstał utwór „Noc świętego Jana Ewangelisty". Jest w nim zawarta tragedja duszy po za sprawami jej uczuciowego życia, poza zdarzeniami bytu materjalnego, tragedja ducha ludzkiego, dążącego do najwyższych wzniesień, szukającego drogi ofiarnej, z którym w pewnym momencie asymiluje się „Książę tego świata" i tworzy fałszywych apostołów, idących w świat z pozorną prawdą. Będą oni mówić mechanicznie o Królestwie Bożem na tym świecie, będą siać nie zdrowe ziarna, lecz kąkol. Poeta jednak nawskroś chrześcijański, zupełnie złączony z całą tradycją religijną swych gór beskidzkich, unosi się ponad zdarzeniami wprowadzonemi na teatrum i jakby w poznaniu najstarszych kultur ziemi, znajduje nową formę, wyzwalającą widza z łańcucha zdarzeń dramatu, formę nowoczesnej „Katarsis". Oto na samym końcu utworu Świetlana Opatrzność rozsrebrza dusze ludzkie. Rozpraszają się zwolna cienie nocy, świta, słychać modlitewne dzwony na Ave, a z promieniami wschodzącego słońca dochodzi donośny głos: „Ktobykolwiek nie przyjął Królestwa Bożego, jako dzieciątko nie wnijdzie do niego".

Drugi utwór poety „Nawiedzeni" wprowadza nas w dużo spokojniejsze zasłuchania i jaśniejsze obrazy, wskroś których docieramy głębiej i dalej w tęsknoty i tajemnice zaświatowe nieba i ziemi. W utworze tym jest jakieś przepiękne złączenie panteizmu z te-

izmem, albo raczej wyśpiewanie poetyckie wszędzie obecnego Boga, ożywiającego całą naturę, rozpalającego tęsknotę serca, biorącego wszystkie cierpienia na siebie i ofiarującego się trwale w bezczasie za ludzkość.

Na granicy Wschodu i Zachodu, Polacy, stróże „progu“, hejnał czujności z wież swych kościołów w świat wysyłający, „godzinkami“ przed złem się broniący, stapiają w swej duszy, w pokornej modlitwie, w serafickiem ukochaniu nieba i ziemi, te dwa promienie jednego jedynego światła — wszechobecność i wszechtronowanie boskości — jakgdyby przeznaczeniem nas było stanąć tęczą nad, wiecznie zmagającemi się w świecie zjawisk, siłami pogody i burzy. Ta łączność, to znalezienie wyjścia słonecznego ze wszystkich walk dramatycznych duszy, owa wiara w „wielką świetlaną godzinę“, jest najcharakterystyczniejszem znamieniem twórczości Zegadłowicza. I to różni go od Wyspiańskiego, to stawia go na innym stopniu hierarchji duchów twórczych, choć źródła ich twórczości są te same, a architektura zewnętrzna podobna.

„Nawiedzeni“, misterjum-balladowe, jest nowym kształtem dramatycznym, tą jedynie wybranym słyszalną muzyką roztęsknionej myśli i rozpromienionego uczucia za wielką „świetlistą godziną“. Schodzi się pod rzeźbą upadającego pod Krzyżem Chrystusa chór powsinogów beskidzkich, gorzeje w nim płomień podsycany krzesiwem pracy nieustępliwej, wiekami zaznaczonej — ku wieczności mierzącej: na konieczność, na zmartwychwstanie. W strofach wykutych z wyrazów, że widzialnemi się stają, wypowiada zapowiedź, że z mroku „cudnoś idzie z kolędowem graniem, już się północ przechylo świtaniem“.

Jak świt powstaje z mroku oczekiwań, z pragnień co umierają bo umrzeć nie mogą, jaką jest praca duszy „nawiedzonej“ jest treścią następnych aktów. W pierwszym na tle zwykłego życia na podwórzu schłopiałego dworku, widzimy Wojtka szarpiącego się w widzeniach i oczekującego zejścia „Słowa na Ziemię“. Kamieniotłuk, „postać utrapiona robotą nieznośną“, upewnia go, że:

— przyńdzie — jakże — lecz nie w złocie
a w zawiejny przyńdzie czas
bez beskidzki stary las —

i oto wkrótce schodzą się wierzby i topole i zabierają z sobą Wojtka zaśnionego i urzeczonego. Idą we mgle i przywiodły go w drugim akcie przed kościół. Lecz nagle wydziwiają się zawidzenia wyległe z pod cieni gór i Wojtek przeżywa sabat, polski sabat z boginkami, topielcami, południcami, czarownicami, kościotrupami. Na pianie koguta zawidzenia znikają — wówczas nadchodzi ostatni orszak szary, człowieczy — boży, Chrystus z krzyżem a za nim powsinogi beskidzkie. Chrystus puka do chat, nikt nie odpowiada, „sienie jeno podudniają echem“. Zmierza więc ku drzwiom kościoła, wrota otwiera na oścież i orszak wchodzi do kościoła, a Wojtek za nim i tam pada zemdlony na posadzkę. Ksiądz wraca od chorego, Wojtka z kościoła wyprowadzają, lecz opowiadaniu jego o tem co zaszło, nie chcą wierzyć. Ksiądz mowę jego nazywa „bluźnierczą“, a kościelny „od rzeczy“.

W akcie trzecim wesele chłopskie skończone. W późne południe siedzą goście za stołem umęczeni i opowiadają o tem co zaszło w nocy. Wchodzą powsinogi, cały chór, sześciu, i oto zwolna zmienia się gromada pod wpływem światła od nich promieniejącego. Jak w Kanie galilejskiej brakło wina, pragną go wszyscy, lecz mają w myśli inne wino. Wówczas robi się jakiś huk, jakiś szum, bo idą wierzby i topole, a za nimi wchodzi Wojtek. Słyszał wołanie o wino. I oto kubki ich napełnione... bo idzie ziemi Syn w świat boso...

Kwiaty się mu nisko ścielą
głogi się w dwie strony dzielą
tak tą miedzą przewoniałą
niesie miłość swoją światom
..Tobie serce skołatane
tobie ją niesie —

Wzmaga się błękitność kojąca, już wszyscy dojrzeli, a z duszy Wojtka wyrywa się litanja, którą z nim gromada odmawia. Serce przywrócone, słońce rozjaśnione, łąki ukwiecone, niebo wygwieżdżone, wiatry uciszone, drogi wyproscone — módlcie się za nami.

W ten zamilk modlitewny wchodzi ksiądz — nie wierzy w to, co widzi, a Wojtek go zapytuje: „księże, dlocego włosnie ty jeden jedyny rozumem skreślić kces ich serca, cyny?“ — A kiedy zjawia się żywy wśród nich „Chrystus z Piwnicy“ i kiedy Wojtka zabiera do siebie — uwierzył i ksiądz i rzekł: „A Słowo Ciałem się stało“, na co chór mu odrzecze — „i mieszkało między nami“.

I jeszcze raz się rozsuwa zasłona, ukazuje się jak w prologu chór powsinogów i podejmuje ostatnie słowa z trzeciego aktu; są jakby odcieleśnieni i opowiadają modlitewnie, że idą już „w zaświaty dróg mlecznych, śladem białym — nawiedzeni, pokrzepieni poniosą wieść o ziemi w gwiazdy wymodrzałe — a każdy z nich w królestwie stanie, które nie jes z tego świato“. Kończą ostatnią strofą:

Wielga ludzkich serc rodzina
wychodzimy z ziemskich włości



Fot. Brzozowski.

Samborski, Justjan i Stanisławski w „Świętej Joannie".

na ślad wiecny z tą nowiną
świętyj pracy i miłości.

Rozbrzmiewają wówczas nieziemską muzyką przestworza, rozgrane w bezkresie harmonijnych światów, od krańca do krańca, na wieczność.

Całe to misterjum-balladowe jest wyśpiewane jak hymn uniesienia, co porywa serce i duszę w świetliste krainy. I czuje się, jakby rzecz ta powstała z rozmowy zaświatowej największych naszych duchów poetyckich z duszą poety, około których zebrał się tłum powsinogów szarych, ofiarnych naszych prostych ludzi, a którym przewodniczyli archanioł narodowy i archanioł ludzkości, a po rozmowie tej, położyli mu ręce na głowie, przekazali dobrą nowinę i polecili głosić ją po świecie. Wówczas nad głową jego ukazała się tęcza, a barwy jej i harmonje zaziemskie zniósł nam duch poety na ziemię i utrwalił w kształtach poetyckich.

Franciszek Siedlecki.

Czy mamy „teatr narodowy"?

(ciąg dalszy)

Te z retrospekcji historycznej wysnute wnioski nie wyczerpują jednak sprawy. Nasuwają się bowiem inne jeszcze zagadnienia, a sięgające w głębsze pokłady przyczyn, którym przypisać by należało ów nienormalny i do dziś jeszcze niewyrównany rozwój naszego dramatu i sceny.

Otóż zjawisko to, jeśli o dramat idzie, przypisuje się zazwyczaj przyczynom, tkwiącym w samej *duchowej organizacji* nie tylko Polaków, lecz Słowian wogóle, u których dramat nigdy nie osiągnął stopnia rozwoju, dającego się porównać z innemi narodami czy rasami. „Narody słowiańskie—mówi *W. Hahn* w „Literaturze dramatycznej w Polsce XVI w" (str. 122), — z samej swej natury nie odczuwały potrzeby wyrażania swych dążeń zapomocą dramatu, stąd też w żadnym narodzie słowiańskim rozwój dramatu nie idzie w parze z rozwojem innnych rodzajów poezji. — I u nas nie odczuwano wcale potrzeby literatury dramatycznej: społeczeństwo polskie mimo żywości charakteru było zanadto bierne, przy-

tem miękkie tak, że wystawiać czynności swych nie odczuwało potrzeby".

Już *Kraszewski* (w „Gawędach o literaturze i sztuce". Lwów 1866, — w artykule „Sztuka dramatyczna w Polsce" str. 121 in.) zwracał uwagę na inny jeszcze rys charakteru polskiego, niekorzystny pono dla rozwoju dramatu, mianowicie na zbytnią *wrażliwość* Polaków wobec tematów politycznych i prywatnych, wystawianych na scenie. Świadczyłaby o tem znana opowieść *Paska*, jak to na pewnem widowisku publicznem, danem z inicjatywy królowej Marji Ludwiki, na którem przedstawiano pojmanie cesarza niemieckiego przez Francuzów, bracia szlachta strzelała z łuku do aktorów, grających rolę niemiłych jej postaci, jak np. cesarza. Wskutek tej wrażliwości i porywczości szlachty, jako widzów ,— „brakło naszej produkcji dramatycznej — jak twierdzi Hahn — niezmiernie ważnych tematów; w istocie ze znanych nam dotąd zabytków w w. XVI, żaden nie porusza tematów historycznych lub stosunków rodzinnych. Takie ograniczanie się z konieczności do pewnych tylko kategoryj tematów musiało naturalnie być zaporą w rozwoju naszej literatury dramatycznej".

Można zakwestjonować do pewnego stopnia ową „improductivité slave", jakoteż — jeszcze bardziej — drugą, przytoczoną powyżej, przyczynę t. j. ową wrażliwość szlachty polskiej na tematy historyczne i rodzinne, właściwość to bowiem tak powszechna przecie na pewnym stopniu kultury, — a jednak nie przeszkadzała ona np. rozwinąć się teatrowi angielskiemu. Zgodzić się natomiast trzeba na argumenty natury *społecznej*, odnoszące się w pierwszym rzędzie do teatru, a dopiero pośrednio i do dramatu także. Posłuchajmy, jak o tem społecznem właśnie uwarunkowaniu niedorozwoju naszego teatru prawi poczciwy *Chomętomski* w swoich *„Dziejach teatru polskiego"* (str. 28 in.):

„Poważny dramat nie przypadł do smaku naszej wykształceńszej publiczności. Dialogi religijne i komiczno-obyczajowe zadawalniały niższe warstwy społeczeństwa, dla których głównie były pisane. Panowie nasi lubili świetne, okazałe igrzyska, czego dowodem maskaradowe przedstawienia w. XVI i XVII, nakształt tych, które opisali Paprocki i Hejdensztejn.

Nie potrzebujemy tu powtarzać tylokrotnie opisanych już szczegółów owych maskaradowych przeistoczeń, które nie mają nic wspólnego z rozwojem sztuki dramatycznej. Wprawdzie na dworach naszych, mianowicie za panowania ostatnich Wazów niejednokrotnie dawano widowiska sceniczne. Królowa Marja Ludwika lubiła teatr i nie szczędziła kosztów na jego utrzymanie, ale komedja włoska, śpiew i tańce były głównem zadaniem tego teatru. Jedyny dramat popularny treści religijnej i komedja z miejscowych obyczajów wzięte, przedstawiane były po szkołach lub dla ludu na placach publicznych. Królowie i możni panowie nie osłaniali swą opieką narodowego teatru. Ludność miast większych, która przyczyniła się wszędzie najwięcej do rozwoju sztuki dramatycznej, u nas była złożona przeważnie z cudzoziemców i żydów, którzy znajdowali się poza obrębem narodowego ruchu. Szlachcic polski, trawiący największą część życia na sejmikach, lub w obozie, nie miał czasu ani też chęci do słuchania teatralnych przedstawień. Burzliwe rozprawy na sejmach i sejmikach, zwłaszcza w XVII w., zwróciły cały ruch umysłowy i literacki w jedną polityczną stronę. — To życie czynne i ruchliwe, jakkolwiek pełne dramatycznego żywiołu, było zapewne przeszkodą do rozwoju sztuki, o którą nie troszczył się ani szlachcic, ani mieszczanin, zresztą nieukształconą warstwę miejskiej społeczności, jako też nieokrzesaną szlachtę zajmowały najwięcej religijne misterja z intermedjami czyli djalogami obyczajowej treści.

To samo mniejwięcej powtarza cytowany przez nas *Hahn* w wspomnianej już pracy (str. 123), silniej jeszcze podkreślając tylko wynikający z wszystkich tych przyczyn rezultat t. j. *brak stałej sceny*, i dodając słusznie: „Nie trzeba się chyba rozwodzić nad tem, jak wielki wpływ wywierają przedstawienia teatralne na rozwój literatury dramatycznej, wystarczy więc tylko zaznaczyć, że dla braku stałej sceny pisarze nasi dramatyczni nie mogli się należycie obznajmić z techniką dramatyczną". Dalsze przez Hahna przytoczone przyczyny, jako to: brak dostatecznej znajomości *teorji dramatu* u naszych autorów, oraz „że w naszych usiłowaniach około stworzenia dramatu nie było nigdy *ciągłości*", wynikają już pośrednio z owej przyczyny zasadniczej.

Z tem godzą się także wywody *Estreichera* („Teatra w Polsce"), który w jeszcze silniejszym stopniu, jako przyczynę niedorozwoju naszego dramatu, akcentuje brak stałego teatru. Przeczy Estreicher słowom *Maciejowskiego* („Historja literatury polskiej" i *Wójcickiego* („Teatr starożytny w Polsce"), jakoby „teatr należał u nas do ulubionych zabaw" i jakoby „znano go w Polsce w najdawniejszych czasach", na dowód zaś przytacza m. i. słowa *Łukasza Górnickiego*, który powiada: „U nas komedyj takich, jakie mają być, ani tragedyj nie masz, iżby to Polacy wiedzieć mogli, co jest histrjon. U nas tego sposobu około maszkar, jakie jest we Włoszech, nie używają. U nas szlachta na skrzypicach,

a jeśli kto gra, tedy bardzo rzadko". Powtarzające się w starych naszych dokumentach kościelnych wyrazy „theatrum", „ludi theatrales" ii. nie zawsze, wedle Estreichera, odnoszą się do Polski i nie oznaczają bynajmniej teatru w dzisiejszem znaczeniu, raczej wogóle „wystawę, zabawę publiczną, obrzęd widowiskowy". Ten zaś brak zmysłu teatralnego u nas tłumaczy Estreicher w następujący sposób: „Naród orężny, wioskowy, sejmowy, przywykły do namiotu — nie rad bawił się tragedją udaną, mając rzeczywistą w zdarzającej się co chwila okazji. Jeżeli więc czytamy o uroczystyh zjazdach monarszych, koronacji, zaślubinach i t. p. czytamy zawsze o wyprawianiu maszkar czyli gonitw, turniejów na ostre, a nigdy o aktorach polskich, grających komedję, jeżeli wyprawiano operę, to po włosku, jeżeli dramę to po francusku, albo po łacinie i to dla satysfakcji dworu otaczającego monarchinię cudzoziemską i dla jej satysfakcji". Ponadto jeszcze „wychowanie zakonne niewiast a obozowe mężczyzn było jedną z najważniejszych przyczyn" braku sceny. Nie mieliśmy zatem własnej stałej sceny, nie mieliśmy polskich zawodowych aktorów i długo, bo do połowy XVIII w. nie mieliśmy polskich aktorek.

Józef Mirski.

(d. c. n.)

BIBLJOGRAFJA.

Teatrzyk dla dzieci i młodzieży. Wydaw. M. Arcta.

Marja Dymowska: Zły czar — bajka udramatyzowana w pięciu odsłonach.

Taka sobie bajeczka o szczęśliwym kraju, gdzie nawet dla względów politycznych nie wydaje się zamąż królewien, nie zapytawszy je uprzednio o zdanie... Nic w treści oryginalnego, ale ładny wiersz i naiwna, „bajkowa" prostota, z jaką potraktowano przedmiot, sprawiają ogromnie miłe wrażenie. Baśń nadaje się do odegrania w domu lub szkole przez młodsze dzieci.

To samo, mniej więcej, można powiedzieć i o drugiej książeczce tejże autorki p. n. *„W świętojańską Noc"*. Ta sama groteskowość ujęcia bez cienia realizmu robi z tego drobiazgu utwór naprawdę ze świata dziecięcego, kierowanego odrębnemi prawami, odrębną logiką.

Michał Arct: W drodze do stajenki — obrazek sceniczny.

Raczej do przeczytania, niż do odegrania nadająca się scenka ta posiada język nieco nierówny, a trudniejszy. Wyczuwa się pewna wprawa w operowaniu podobnym materjałem, a próba odbiegnięcia od uświęconych tradycją tematów jest jeszcze bardzo nieśmiała.

3) Teatr „Nagich Masek"

LUIGI PIRANDELLO

(Ciąg dalszy).

Glauko, szlakiem bohaterów, wyrusza na podbój świata; staje się potężnym zwycięzcą, lecz w sercu jego wiecznie żyje wspomnienie tej, która czeka na niego. Pocałunek bogini Circe czyni go nieśmiertelnym. Glauko wraca do domu i na brzegu morza spostrzega trupa Scilli. Kochanka nie miała sił czekać dłużej! Wówczas bohater poznaje marność spełnionych wysiłków; „całą nędzę zdobyczy, której już nikomu podarować nie może".

Napróżno przyzywa śmierć, śmierć nie przychodzi do nieśmiertelnych! Rozpostarty na białym krzyżu ciała kochanki, rzuca się w głąb oceanu. — Cierpienie jego będzie wieczne, jak i wieczną będzie przestroga, dawana ludziom, że nie w potędze, bogactwie i sławie jest szczęście, lecz jedynie w miłości i ciszy domowego ogniska. Poeta zmierzchów i półtonów Morselli wyraził w „Glauco" całą swoją duszę, tęskniącą rozpaczliwie do walki, sławy i potęgi, a zarazem zdającą sobie doskonale sprawę z marności wszystkiego.

W „Glauco" dominuje element liryczny, w „Orione" ironiczny. Poeta szydzi z „woli do mocy" Nietschego i D'Annunzia.

Syn Jowisza „Orione" jest gigantem. Żyje życiem instynktu, dumny ze swej siły, pijany winem młodości. Dzień i noc ugania się po górach i lasach, polując na dzikie zwierzęta i kobiety, nie obawiając się ani krwawych kłów, ani strzał amora. Nie ma już ujścia dla swojej siły i pewnego dnia wyzywa niebo i ziemię, aby mu stworzyły potężną bestję, godną śmiertelnego z nim pojedynku. Ziemia wyzwanie przyjmuje i posyła mu nie smoka, ani lwa, lecz malutkiego skorpjona. Od jego ukąszenia ginie „Orione". Umierający gigant prosi Jowisza, aby go przyjął do nieba. Stamtąd on będzie karał „szyderczą matkę ziemię", wbijając żelazną szpadę w jej serce, aby jej uśmiechnięta twarz pobladła od bólu zadanych ran.

W „Orione" nie ma żadnej różnicy między bogami i ludźmi. Wszystko jest personifikacją nieświadomej i amoralnej natury.

Marja Buyno-Arctowa: Gwiazdka Michasia i inne komedyjki.

4 typowe „komedyjki“, jakich są tuziny; łatwość wystawienia i nauka moralna — oto zalety tych utworów. W literaturze dziecinnej mamy obecnie tyle niebanalnych utworów, — dlaczegoż taka specjalistka w tej dziedzinie, jak p. Buyno-Arctowa, zamiast wprowadzać teatrzyk dziecięcy na nowe tory, daje tematy postokroć przeżute, pozbawione wartości literackich.

Marja Gerson-Dąbrowska: Legenda o królowej Kindze. Leszek Biały—obrazy historyczne.

Nietrudne do wystawienia i zagrania, obrazki te wymagają jednak od swych odtwórców pożytecznej pracy: wczucia się w ducha epoki, znajomości historji, samodzielnego przygotowania kostjumów i rekwizytów: wszystko to pogłębia i umila przygotowanie się dzieci w wieku szkolnym do odegrania tych ładnych utworów.

Janina Porazińska: Przybieżeli do Betleem... — jasełka.

Bez zarzutu pod względem języka, wiersza, układu scenicznego, jasełka te, jedne z wielu, wzorowane na utworze Rydla, doskonale nadają się na świąteczne przedstawienie w szkole męskiej średniej lub w starszych wydziałach szkoły powszechnej.

Janina Porazińska: Zaśnij, oczko!—bajka uscenizowana.

Stara historja o złych siostrach, macosze, pasierbicy i królewiczu podana jest dobrym wierszem, ale w nieco naciągniętej formie scenicznej i zbyt trudna do wystawienia domowemi środkami.

Dobrze znana bajka łatwiej wzrusza dziecko, niż nowa, i — nie przeczę — historja Marysi-sierotki i jej czarodziejskiej owieczki wzruszy niejedno serce dziecinne, czy to jednak dostateczny powód, aby tak ceniona autorka dziecięca nigdy nie zdobyła się na coś mniej szablonowego?

Z. Z.

Ludzie i bogowie żyją życiem instynktu, w wiecznem weselu i beztrosce, nie pytając o cel życia. Jeśli obudzi się na chwilę myśl, zarówno bóg, jak i człowiek, mają na nią lekarstwo w postaci amfory wina. Na ten świat brutalnie cielesny, nie ozłocony światłem ducha, autor patrzy z nostalgją, bo wie dobrze, że w nim udziału przyjąć nie może. Nostalgja zmienia się w zazdrość i biedny intruz posyła temu światu, tak pięknemu, szczęśliwemu i ufnemu — wyhodowanego w głębi własnej duszy skorpjona!

d. c. n.

Dr. Edward Boyé.

Errata. W poprzednim odcinku należy poprawić w ustępie drugim zamiast: wizję artystycznego świata
ma być: wizję antycznego świata.
w ustępie piątym zamiast: który tym razem nie przyszedł po to, aby budować,
ma być: który tym razem nie przyszedł po to aby burzyć, ale po to, aby budować.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W Reducie odbywają się od kilku tygodni *wykłady z dziedziny różnych zagadnień teatralnych.* Wykłady te doskonale zorganizowano, zainteresowała się niemi publiczność, tylko aktorzy niemal zupełnie na nie nie uczęszczają. Jest to karygodne, chociaż nie nowe. Aktor traktuje swój zawód przeważnie tylko jako rzemiosło. Zagadnienia teatru mało go interesują. Mogłaby o tem coś niecoś powiedzieć i administracja „Życia Teatru“!

Największy procent wśród prenumeratorów naszego pisma stanowią — aktorzy. I to mimo, iż „Życie Teatru“ poparła kilkakrotnie oficjalna aktorska „Scena polska“. Ale jest kwestja właśnie kto czyta „Scenę polską“. Czy aktorzy?

Dotychczas wygłosili w Reducie wykłady: Limanowski (Na drogach tworzenia nowego aktora), dr. Schayer (Teatr na tle filozoficznej i religijnej kultury star. Indji), prof. Srebrny (Aischylos) i prof. Cybulski (Ubiór grecki w życiu i w teatrze).

W najbliższych tygodniach odbędą się wykłady takich wybitnych sił, jak prof. Zieliński i prof. Sinko. P. P. reżyserowie i aktorzy mogliby się czegoś nauczyć. Warto spróbować.

* * *

Teatr marynarski w Pucku wystawił ni mniej ni więcej, tylko — „Lillę Wenedę“. Świadczy to o poważnych aspiracjach referenta oświatowego, rozumiejącego dobrze zadania teatru żołnierskiego i zrywającego z systemem grywania różnych sztuczydeł, jak „Chrapanie z rozkazu“ i tp. Z uznaniem podnieść należy, że marynarze sami malowali dekoracje, wykuli zbroje i td. Sztukę grano bez suflera.

* * *

Adam Dołżycki kończy obecnie kompozycję opery p. t. „Krzyżacy“. Ciągle dowiadujemy się o nowych operach polskich, tylko nasze teatry operowe nie kwapią się do ich wystawienia.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski „W sieci“ J. A. Kisielewskiego (obie części).

Teatr Polski wielce zasłużył się, przypominając ten „wesoły dramat“ Kisielewskiego, w którym niejedno wypełzło, pozostałało w nim jednak tyle odwiecznej, nieprzemijającej treści, że i dzisiaj słucha się go z zapartym tchem. „W sieci“ jest bowiem dziełem fenomenalnego talentu, który spalił się szybko w pożarze własnej namiętności twórczej. Wystawiono „W sieci“ świetnie. Modzelewska okazała się talentem wybitnym, po którym scena polska ma prawo wiele się spodziewać. W grze jej jest żywioł, temperament, wczucie się w postać i umiejętność plastycznego wyrażania treści. Warnecki grał Jurę z inteligencją i przekonaniem. Reżyserja Ordyńskiego zwróciła uwagę na te nieprzemijające walory dzieła, które stanowią o jego trwałem znaczeniu dla teatru polskiego. Zbędne było tylko wystawienie drugiej części, w której wybuch żywiołowy, jakim jest część pierwsza, znacznie się uspokoił. W tej części Kisielewski nie wiele miał już do powiedzenia.

Wube.

Teatr im. Bogusławskiego: „Pasterka wśród wilków“ Gheona.

Schiller przyzwyczaił nas już swą ciekawą, prawdziwie twórczą reżyserją i inscenizacją do niecodziennych wrażeń. Wystawił on to misterjum religijne, opiewające żywot św. Hermany z tą niezwykłą prostotą i szlachetnością tonu, której wydobycie jest aktem rzetelnej twórczości i racjonalnej pracy. Samo jednak dzieło jest zbyt prostolinijne, by mogło przemówić do dzisiejszego widza. Brak w nim tego, co było w reżyserji: twórczej siły. Drogą ciągłego opowiadania o cudach nie stworzy się nowoczesnego dramatu religijnego.

Wystawienie zasługuje na najwyższe pochwały. W Pronaszkach zyskał Schiller dekoratów, nie odbiegających ani na jotę od założeń rezyserkich dzieła a cały zespół wniknął doskonale w intencję reżysera.

Wube.

Scena robotnicza w Łodzi.

Istniejąca od lat kilku placówka kultury teatralnej wśród mas pracujących w Łodzi obecnie, ze zmianą kierownictwa, wstąpiła w okres szybko postępującego rozwoju. Sceną Robotniczą kieruje obecnie absolwent warszawskiej Szkoły dramatycznej, utalentowany reżyser i inscenizator J. M. Szacki, uczeń Zelwerowicza. Już pierwszy wieczór literacko-dramatyczny pod hasłem „chleba, pracy i pokoju“, urządzony w sali Filharmonji dnia 28 grudnia, a następnie powtórzony 3 stycznia wykazał, na jak wysokim poziomie artystycznym można postawić zespół amatorski, oderwany od warsztatów tkackich i ślusarskich. Świetnie wydobyte akcenty zespołowości, organizowanej rytmicznie gromady, zwróciły uwagę nie tylko nielicznych obecnych na sali „znawców“, lecz i publiczności — tej publiczności, która słuchała i podziwiała „swojego“ aktora zbiorowego. Na program wieczoru złożyły się: Fragment z „Wyzwolenia“ (Muza) Wyspiańskiego, „Hymn o łyżce zupy“ Wittlina i „Prolog“ (do Misterjum-Buffo) Majakowskiego — w deklamacji chóralnej, ilustrowanej ruchami zbiorowo-rytmicznemi, krótka prelekcja Wandurskiego: „Poezja pracy“ i tryptyk sceniczny p. t. „Człowiek jest dobry“. Treść tego ostatniego utworu zaczerpnięta została z nowel L. Franka. Z fragmentów nowelistycznych ułożył J. M. Szacki oryginalnie zbudowaną sztukę w 3-ech obrazach, którą sam wyreżyserował.

Inscenizacja nosiła piętno szlachetnej prostoty. *Słowo* zostało wysunięte na plan pierwszy, dekoracje zaś — jeśli można tak nazwać podjum, opasane tłem szaro-niebieskiem, na którem ustawiono z lewej i prawej po dwie trójkątne kabiny z parawaników: jedną z szyldem: kawa, cukier, herbata — gdzie toczy się rozmowa między sklepikarzem a wdową (obraz I) — drugą zaś z godłem czerwonego krzyża i trzema w trójkąt ustawianemi taboretami, na których siedzą nieruchomo trzej rozprawiający o swem nieszczęściu inwalidzi (obraz I) — a między kabinkami pozostawiono szerszą przestrzeń z podjum, z którego na placu przemawiać będzie Ojciec — otóż, dekoracje te, kolejno w miarę posuwania się akcji naświetlane w różnych kolorach reflektorami, tylko „markowały“ miejsce, gdzie się dramat duchowy rozgrywał. Zarówno tłum jak i inne osoby dramatu poubierane były w proste kostjumy — mężczyźni w bluzach niebieskich robotniczych, kobiety w szarych prostych sukniach i w grubej żałobie. Wyjątek stanowił tylko Pan i Sklepikarz, bo i Milicjant potraktowany był abstrakcyjnie: na bluzie złote guzy, czapka i pałeczka.

Najpotężniej wypadły sceny zbiorowe. Tłum żył. Ręce rytmicznie wznosiły się w dół i opadały muzycznie w rytmie unisono mówionych słów. Tłum brzmiał, jak orkiestra symfoniczna. Wobec potęgi dobrze zgranych tłumów blado wypadła nieco główna rola Ojca, którego na pierwszym przedstawieniu grał wysoce utalentowany artysta łódzkiego Teatru Miejskiego p. Fabisiak. Krępowała go widocznie koncepcja reżyserska, w pomyśle bowiem Ojciec miał być Chrystusem nowoczesnym, co podkreślał ubiór i charakteryzacja. Na następnym przedstawieniu J. M. Szacki zrzekł się tej koncepcji. Rolę Ojca grał sam — ubrany po prostu, jak inni, jeno twarz uduchowiona, bez zarostu, w okolu długich siwych włosów, wydziela go z tłumu. To też efekt był znacznie większy — wierzyło się temu starcowi, słuchając jego grzmiącego oburzeniem etycznem głosu. A publiczność w środku przemówienia darzyła artystę oklaskami...

Z wykonawców ról indywidualnych wysunęli się na plan pierwszy — przedewszystkiem pani Pacanow-

ska (w roli Wdowy) następnie p. Bielecki (Sklepikarz — patrjota) oraz inwalidzi: p.p. Maro, Kubiak i Kręgiel. Ten ostatni doskonale wykonał również rolę Pana.

Pierwsze debiuty Sceny Robotniczej zyskały jej gorące uznanie wśród mas. A nawet prasa miejscowa nie godząc się często z tendencją doboru programu podkreśliła wysoki poziom produkcyj artystycznych zespołu robotniczego.

Obecnie idą przyspieszone próby z „Nadziei" Heyermansa (w przekładzie Jana Kasprowicza) oraz z satyrycznej „Gry o Herodzie" Witol'a Wandurskiego, który przygotowuje reżysersko tę „szopkę robotniczą" na sezon karnawałowy.

W. B. W.

KRONIKA ZAGRANICZNA

Polonica. „Camoedia" paryska ogłosiła 4 b. m rzeczowy artykuł E. Woronieckiego, o teatrze Narodowym i o przedstawieniu „Mazepy". Artykuł ten zdobią fotografje Osterwy w roli tyt. i Romanówny jako Amelji.

Zagrzebska „Comoedia" ogłosiła także cały szereg fotografji artystów teatru Narodowego. Zastanawiające jest tylko, dlaczego na honorowem miejscu umieszczono fotografję p. Lindorfówny, jako „najznakomitszej aktorki polskiej". Niedźwiedzią przysługę oddano młodej artystce i teatrowi Narodowemu.

O teatrach warszawskich ogłosił też ostatnio dwa artykuły Henryk de Montfort w dodatkach literackich paryskiego „Figara". Autor ceni bardzo wysoko naszych aktorów, malarzy Drabika i Frycza tudzież instytut Reduty. Nie godzi się jednak z interpretacją niektórych utworów francuskich. I tak np. Leszczyński był jako Cyrano za mało Gaskończykiem. „Wspaniały rogacz" był w Warszawie zanadto ponury.

„N. Wiener Journal" ogłosiło 4 b. m. wspomnienie zpierwszego przedstawienia sztuki Rittnera w Wiedniu w roku 1909. Była nią „Sąsiadka", wystawiona w Warszawie. Rittnera kilkakrotnie wywoływano a krytyka nader przychylnie przyjęła dzieło młodego autora.

„TEATR DES CHAMPS ELYSÉES", jako placówka „awangardy" artystycznej dała „balet instruneistyczny" słynnego malarza modernistycznego Fr. Picabia do muzyki Eryka Satie, z wstawką kinematograficzną René Clair. Widowisko, mimo obiecującego tytułu „Wytchnienie", nie znalazło uznania u krytyki oficjalnej, która nazwała je nicością, a nie znalazła w niem nic nowego, rewolucyjnego, jeno nudę i pustkę.

„RÓWNA" — 4-o aktowa komedja G. Reuillard'a i R. Wachthausen'a, wystawiona w „Odeonie", porusza ciekawe zagadnienie, kobiety równej pod względem intelektualnym i życiowo praktycznego mężczyzny. Komedja pełna ciekawych momentów psychologicznych—ma dużo nierówności w budowie.

„NOWA GWIAZDA"—to w Teatrze Edwarda VII—nowa komedja Sachy Guitry'ego. Historja posądzonego o kradzież sekretarza prywatnego, który pani domu przyznaje się, ale do tej winy, że ją kocha. Przy tej sposobności dość oryginalny wykład astronomji: Każda nowa gwiazda na niebie — to nowa miłość na ziemi... Guitry naturalnie stworzył sztukę, aby grać w niej popisową rolę romantycznego sekretarza.

TEATR ATHE'NA w Atelier dał dwuaktową sztukę „Twarz za szybą" P. Modave, osnutą na tle kazirodczej namiętności ojca do córki i „Wspomnienie" djalog poetycki Fauré-Trennet, gdzie gwoździem jest psychologiczna rola wspomnienia w życiu.

„ONA TEŻ!"—najnowsza sztuka autorów „Prawa pocałunku" Tristana Bernarda, Yves Mirande i Gustawa Quinson, święciła tryumf w teatrze „Michel" w Paryżu. Zręczna to komedja, gdzie w świetnej ekspozycji odrazu dowiadujemy się o jednem cudzołóstwie, spełnionem i o drugiem, co do którego są wszelkie poszlaki. Sytuację ratuje romantyczna ciocia, przy pomocy dawnego narzeczonego, obecnego ministra, który dla miłości wspomnień młodości dekoruje wstążeczkami Legji obydwu rogaczy. Zresztą następuje wyjaśnienie, że poszlaki co do drugiego cudzołóstwa były błędne, a żona mniemanego rogacza tylko otaczała tajemnicą swoje stosunki z fryzjerem, chcąc mężowi zrobić niespodziankę—z obcięcia włosów.

Teatry paryskie.

Sezon teatralny w Paryżu w pełnym biegu. Niemal codzień w jakimś teatrze premjera.

W Komedji Francuskiej, poza ustąpieniem ze sceny paru wybitnych aktorów z Duflos na czele, sensację budził zamiar usunięcie się z zespołu świetnej panny Ventury. Zdaje się jednak, że wobec prośby Komitetu Komedji p. Ventura zostanie. Ostatnią premjerą w tym teatrze była 3 aktowa komedja *M. Donnay'a* p t. „Odebranie" i siostra naturalna usiłuję odebrać od swego „prawnie" urodzone brata odziedziczony przezeń po wspólnym ojcu majątek, ryzykując kazirodztwo, lecz wszystko kończy się szczęśliwie w myśl wymagań kodeksu karnego i cywilnego. Sztuka, zręcznie zbudowana i pisana współczesnym żargonem paryskim i pełna dowcipu, a przytem od powiadająca przeciętnej moralności mieszczucha francuskiego ma zapewnione powodzenie.

Natomiast „Opera" wzbogaciła swój repertuar utworem nieprzeciętnym: „Arlekin" według libretta *J. Sarment'a* to oryginalna, piękna bajka poetycka o aktorze, który z desek scenicznych oczarował królewską córkę,

lecz w życiu realnem szczęścia jej nie potrafił zapewnić; na całym świecie był sławny i wielki, a we wsi rodzinnej go wygwizdano; królowi wyspy szczęśliwej, uwiódł córkę ukochaną, a gdy ją z powrotem przywiózł umierającą, rządy władca, zrozpaczony abdykował, tron oddając nieszczęśliwemu Arlekinowi. Muzyka *M. d'Oldone* obok świetnych fragmentów popada miejscami w monotonję, dającą w rezultacie pewne niedociągnięcie dzieła, niezależni od istotnych trudności, które przedstawia dla partytury libretto Sarment'a.

Teatr „awangordy“ „des Champs Elysées“ wystawił po niefortunnej „Relâche“ oratorjum dramatyczne *de Wailly* p.t. „Apostoł“. Mimo świetnego wyreżyserowania, dobrej muzyki — ta wzniosła pełna ducha chrześcijańskiego historja cudów św. Piotra — dała na scenie widowisko ciężkie, monotonne i w rezultacie — nudne.

W teatrze „Comèdie des Champs Elysées“ *Marcel Achard* wystawił swoją nową sztukę p. t „Malboroagh wyrusza na wojnę“. Lekka, bardzo dowcipna i złośliwa, nawet karykaturalna, a miejscami subtelnie sentymentalna fubuła — jakby prosi się o traktowanie i stylizację na bajkę (w guście interpretacji „Opowieści Zimowej“ w t. Bogusławskiego). Muzyka Jerzego Auric'a dyskretna i równie fantastyczna jak sztuka: ta sama lekkość kapryśna i subtelna, a w szczegółach: stłumione śmieszki w partjach trąbek; nieśmiałe użalanie się i zdenerwowanie skrzypiec, perswazje pianina i radosna uciecha wiolonczeli.

Jednego i tego samego dnia odbyły się premjery w teatrach „des Arts“ — „Wołający“ — debiutujących autorów *P. Fourmier i H. Turpin*, i w „des Variétés“— „Zielony owoc“ — b. lekka komedja *Gignoux i Thery*. Pierwsza z tych sztuk teatralizuje historję niejako Antinei (z Atlantydy P. Benoit) lecz Antinei — która zbiera koło siebie wyłącznie artystów wszelkich gatunków i wysysa z nich wartości estetyczne; gdy w upałach miłości zapominają o sztuce — odrzuca ich precz. O wiele więcej zainteresowania wzbudził „Zielony owoc“ — w gruncie rzeczy dowcipna farsa, w której dwie kokotki paryskie — niestara mama z kilóonastoletnią córką przez 3 akty wodzą za nos 2 angielskich dżentelmenów — ojca i syna.

Bardziej drastyczną i ciekawszą psychologicznie paralelę, bo uczuć dwu pokoleń dał młodociany autor *Steve Paneur* w sztuce p. t. „Dom otwarty“, wystawionej w „Maison d'Oeuvre.“ Miłość starego wdowca i starej panny — zmysłowa i nizka, a wskutek impotencji obojga nabierająca charakteru chorobliwie cerebralnego wchodzi w konflikt ze stosunkiem dwojga młodych, dyszących realną namiętnością, lecz wyrachowanych i dążących chytrze do opanowania jednego przez drugie

Zagadnienie przewagi w miłości i panowania nad miłością porusza też grona w teatrze „Femina“ sztuka *Pawła Vialar* p. t. „Nie jesteśmy tacy mocni“. Psychikę kobiecą złośliwie obnaża *Adolf* ...*rna* w 4-o aktowej sztuce „Biała mysz“, granej w teatrze „de'Mathurins“, a osnutej... na tle nocnych przepisów policyjnych.

W ślad za H. Bataille — *F. Nozière* nie oparł się pokusie teatralizacji powieści Prevost'a o Manon Lescaut. Jednak w przeciwstawieniu do komedji Bataille, gdzie dominował nastrój smutny i groźny, „Manon“ w opracowaniu Nozière jest sztuką i dość pogodną. Lecz stwierdzić trzeba, że zarówno jedna jak i druga dalekie są pod względem walorów uczuciowych od pierwowzoru.

Z innych majstrów teatralnych najenergiczniej bodaj rusza się Andrzej *Birabeau*; w teatrze „des Nouveaute“ wystawiono jego najnowszą komedję „Chifforton“ zręcznie zbudowaną i pełną prawdziwie teatralnych sytuacji, a w teatrzyku „de la Potinière“— skombinowaną na spółkę *H. Bataille* — komedję — a raczej wielki skecz świąteczny p. t. „Mój Stary“.

285-ą rocznicę urodzin *Racinea* uczciły specjalnemi przedstawieniami dwa teatry subwencjonowane przez rząd. Komedja Francuska wystawiła „Fedrę“ oraz jednoaktowy poemat dramatyczny pióra *L. Vaunois* p. t. „Pożegnanie“, gdzie główną osobą jest wielki dramaturg XVII wieku. Podobnież w Odeonie wystawiono obrazek dramatyczny *L. Uhla* p. t. „Sen Racinea“, a poza tem „Andromachę“.

T. *N—L.*

Teatry w Czechosłowacji.

W Pradze w „Teatrze narodowym“ zasługuje na uwagę wystawienie nowej opery Rudolfa Karela p. t. „Kseinosrdce“, Autor jest ostatnim uczniem Ant. Dworzaka, a reprezentuje głównie muzykę kameralną. W operze swej, która czekała na wystawienie siedemnaście lat, stara się autor uwypuklić rysy duchowe bohaterki, Ksei, która toczy walkę wewnętrzną, gdyż kochając i pragnąc jedynie użycia życia, nie wie, czy oddać rękę bogaczowi czy utalentowanemu artyście. Muzyka Karela posiada tu i owdzie trochę naiwności, czasem dochodzi do granic operetki. ale opera ma duże sceniczne wartości. W tymże teatrze wystawiano Jar. Hilberta „Drugi brzeg“, dramat, w którym autor przerzuca się śmiało ze świata materjalizmu w świat idei wiecznej, Boga. Treść osnuwa się około walki politycznej, autorowi chodzi o postawienie człowieka wobec niej. Student Jan, rewolucjonista zabija uzurpatora prezydenta ministrów z powodu nakazu partji, lecz czyn jego nie przynosi rewolucjonistom spodziewanych rezultatów, a powoduje uwiązienie sprawcy zamachu. Jan przed wykonaniem wyroku świerci doznaje silnych wstrząśnień duchowych, rozmyśla o śmierci, wieczności, i Bogu, wkońcu dochodzi do rzeświadczenia o boskiej istocie, podobnie jak i ojciec jego, który był dotychczas sceptykiem religijnym, nabiera w chwili egzekucji syna wiary w istnienie Boga Ważnym wypadkiem w życiu miejskiego teatru praskiego był jubileusz pięćdziesięciolecia urodzin i dwudziestopięciolecia pracy aktorskiej tamtejszego aktora Bohusla Zakopala, artysty, który niewątpliwie jest najwybitniejszy w Czecho-

słowacji. Autor ten posiada niezrównany talent komiczny, a komizm jego wypływa z głebi wzruszenia duchowego i umitowania ludzi, to też wszystkie kreacje tego aktora są pełne liryzmu. Dlatego postacie jego śmieszą i wzruszają do łez. Widziałem Zakopala w rolach molierowskich i szekspirowskich, w tej dziedzinie jest mistrzem niezrównanym, ale niezapomnianie wprost postacie tworzy w sztukach rodzimych, czeskich np.



B. Zakopal jako Malwoljo
w „Wieczorze Trzech Króli“.

Wodnika w „Latarni“ Jiraska lub starego muzykanta Kalafuny w „Strahonickim dudarzu“ Tyla. W „Teatrze Szwandy“ wystawiono bardzo orygnalną komedję w 3 aktach p. t. „W pokoju kawalerskim“ Autor, Franc. Bohuslav, dawniejszy artysta tego teatru, utracił wzrok podczas wojny, to jednak nie zahamowało jego aspiracyj twórczych. Bohater sztuki jest ślepy, jest ona więc autobiograficzna; a ciekawsze jest to, że sam Bohuslav rolę tę odtwarzał, co było zjawiskiem niebywałem, gdyż w ten sposób gra jego była niejako rzeczywistością. Treść sztuki osnuwa się około obserwowania przez niewidomego bohatera z ciasnego pokoju otaczającego go małego światka i przeciętnych ludzi: z tego otoczenia umie autor wytworzyć szereg drobnych śmiesznostek i intryg ludzkich, na które patrzy z żartobliwym uśmiechem, a nia mogąc spoglądać na nie i obserwować ich, ujmuje je siłą swej duchowej apercepcji i odtwarza w szeregu scen w ten sposób przetrawione przejawy życia ludzkiego.

Warto dodać, że w Pradze powstaje „Studencka Scena“, która swą działalność zwróciła w trzech kierunkach, stworzono mianowicie trzy cykle: „Zapomnianych sztuk czeskich autorów“, „Wieczory najmłodszych autorów“ i „Wieczory światowej komedji“. Przedstawienia te mają raczej charakter amatorski.

J. Gołąbek.

„ŻYCIE TEATRU“

przystępuje w roku bieżącym do wydawnictwa p. n.

BIBLJOTEKA DRAMATYCZNA

która obejmować będzie współczesne utwory sceniczne. Dążeniem redakcji będzie, by ukazywał się najmniej jeden tom kwartalnie.

Prenumeratorzy, którzy wpłacą z góry prenumeratę roczną „Życia Teatru“, (12 złotych) otrzymają cztery tomy „Bibljoteki“ rocznie BEZPŁATNIE.

Prenumeratę wpłacać należy na konto czekowe P. K. O. w Warszawie 7799.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III. WARSZAWA, 25 STYCZNIA 1925 R. Nr. 4

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

O t. zw. reformie teatru.

Okres szukania w sztuce za czemś zupełnie nowem, wywracającem do góry nogami wszystko to co było, ma się już wreszcie ku końcowi. W konsekwencjach swoich doszedł on do absurdu, do zaprzeczenia sztuce samej, do pomieszania jej z naukowem poznaniem i właśnie dlatego nie minął bez pożytku, bo negując, podkreślił tylko tem silniej swe niewzruszalne, wewnętrzne wartości, bez których sztuka staje się niepotrzebnym zbytkiem.

Uległ najpierw złudzeniu optycznemu i zdawało się wielu, że pęd współczesnych społeczeństw ku odkryciom naukowym, ku matematycznemu maszynizmowi, jest wykładnikiem tych samych sił twórczych, które ongiś wyzwalały się w pięknie gotyckich katedr i płótnach mistrzów Odrodzenia, że więc praktyczne rezultaty tego pędu są właśnie nowożytną „sztuką" a jej słabym refleksem, artystycznem zaprotokołowaniem niejako, są owe malowane walce i koła fabryczne futurystów różnego autoramentu, prawdziwe walce i koła wirujące nad głowami widzów teatru przyszłości i te okropne rzeczy same w sobie, nibyto platońskie ideje ludzi i przedmiotów, wykrzywiające ku nam z obrazów, potworne twarze i członki. Twory artystycznej produkcji stały się zimne, mało kogo obchodzące, co najwyżej—jak w muzyce—budzące podziw skończonem rzemiosłem wykonania, ale nie zostawiające po sobie w widzu czy słuchaczu nic. (Nie ruszać „bebechów"!) Sztuka stawała się uczona, mądra ars docta, a więc przestawała być sztuką w nowożytnem, nie starołacińskiem znaczeniu.



fot. J. Malarski
Osterwa w roli Mazepy.

A potem już nie mieszano rodzajów, literackich tylko jak za romantyków, ale pomieszano sztuki ze sztukami i sztuki z całkiem innemi rzeczami.

I tak z poezji chciano robić na złość muzykę, mimo, że kilka tonów najprostszej melodji działa na nas nieskończenie silniej, niż całe tomy wypocin dźwiękopiewnych poetów, malarze ściskali się na gwałt w kamizelkę Kanta, a teatr wytęskniony, czy może rozbębniony teatr przyszłości miał się stać nowem drzewem Jamba, pod którem siądziesz po kolacji a z napięć kierunkowych" rozpędzonych kół i walców, zejdzie ci do głowy z nogami sam Brahma...

Cytuję same skrajności bo na nich najlepiej widać chorobę, a i to co było w środku ku tamtym skrajnościom miało zwrócone oblicze i ku nim szło nieodwołalnie; to się nazywało postępem.

Najgłośniej o tym postępie mówili ci malarze, którzy własne lenistwo w rzetelnem wyuczeniu się władania pędzlem pokrywali irytującym gestem pogardy dla „rzemiosła" oraz ci reformatorzy teatru, urodzeni impotenci żywiołowego, nie wymęczonego nauką, słowa, którzy to słowo chcieli wygnać ze sceny dlatego tylko, że im się ujeździć nie dało, ale ich wyrzucało z siodła prosto na bruk i nos.

Tymczasem „postęp" nie może nigdy, patrząc jak sroka w kość w swój własny abstrakcyjny pępek, pokazywać z kpiarską miną pleców tym przyrodzonym kategorjom ludzkiego myślenia i odczuwania, od których

oderwać się nie potrafimy nigdy, bo jak z małpy już się nie urodzi człowiek, tak z ludzkiej poczwarki nie wyfrunie na tej naszej ziemi anielski, nadczłowieczy motyl.

Pewne, ściśle określone ośrodki naszego organizmu duchowego, potrzebują odpowiedniego im pokarmu, i tak jak okiem nie będziemy nigdy słyszeć a uchem widzieć, tak samo organów estetycznych wzruszeń nie zaspokoimy nigdy choćby najlepiej spreparowanym buljonem metamatyzującego intellektu, Retour à la nature! Retournez mesdames et messieurs! oto, sit veni verbo, „postęp“ na dzień dzisiejszy!

Wróćmy do siebie, oddajmy ludziom, co ludzkiego, a, ograniczając się do teatru, dajmy widzowi taki teatr, jakiego on z *natury* chce i potrzebuje, a nie taki, do jakiego go ktoś gwałtem ciągnie za uszy jak cielę mimo, że się zapiera wszystkiemi nogami.

Widz nie chce najpierw takiego teatru, gdzieby musiał zbytnio pracować głową. Najpierw dlatego, że do teatru chodzi się z reguły wieczorem, kiedy umysł nasz po całodziennej pracy jest, bądź co bądź w niezbyt ofensywnym wigorze, potem, że atmosfera psychiczna, jaka się wytwarza, kiedy siedzimy w masie, nie pomaga skupieniu, owszem je rozprasza, a wreszcie, co najważniejsza, obcowanie ze sztuką nie może być— powtarzam—wysiłkiem mózgu, bo żołądkiem odbiorczym estetycznej potrzeby człowieka jest uczucie i wyobraźnia, bo obcowanie to powinno być radosnem wytchnieniem, zachłyśnięciem się świeżem, ożywczem powietrzem nie z tych codziennych erga kai hemerai, gdzie panuje wszechwładnie rozum.

Że we współczesnej i wczorajszej poważnej sztuce dramatycznej jest przeważnie co innego, że się w niej rozwiązuje przedewszystkiem wielkie problemy psychologiczne, filozoficzne, socjalne i jeszcze jakieś, że teatr jest w ten sposób dalszym ciągiem dnia roboczego, więc publiczność darzy jeszcze pewnem zaufaniem farsę, ale omija z respektem dramat serjo i pędzi z pałającemi policzkami rozpychając się łokciami do kina, gdzie już absolutnie myśleć nie potrzeba a to co dzieje się na ekranie, nie dzieje się w życiu zwłaszcza owe idjotycznie pomyślne zakończenia walk życiowych. Tymczasem wobec garstki snobów i ciekawskich, gra się w przybytku Melpomeny dramat okrutnie głęboki ale za to przeraźliwie nudny.

I patrzcie w Warszawie! Na mądrej problemowej Joannie Shawa pustki, za to na mniej mądrym ale za to nieskończenie bardziej poetycznym Don Juanie tłumy!

A potem widz nie chce w teatrze szukać Brahmy..., bo doświadczenie wieków, pouczyło go dostatecznie, że jeśli już Bóg ten raczy kiedy pofatygować się do kogoś z nas, to wybiera zawsze taką chwilę, kiedy jesteśmy sami, absolutnie sami a zresztą taki to już bóg przekorny, że ilekroć ktoś ubierze się na czarno i powie sobie: idę do niego, dziś, albo nigdy, to jego wtedy na złość nigdy niema w domu. Nie można go mieć na zamówienie, na bilet. Na zamówienienie można tylko udawać, że się z nim gada. I wtedy co za widok rozkoszny! Te przymknięte oczy transcendentalnego snoba, ta głowa delikatnie oparta o fotel teatralny i ta mina jakby dziesięciu Brahmów wylegiwało się na nadętych poduszkach jego mózgu, podczas gdy w brzuchu przykucnął djablik niecnota i ryczy ze śmiechu na to wszystko...

Wreszcie, na ostatku, *widz nie chce być w teatrze aktorem*, tak jak ja, słuchając symfonji muzycznej, nie chcę być równocześnie basetlą albo klarynetem. Nie chcę być aktorem, bo mam już siebie dość przez cały boży dzień z jego pracą i jego problemami, bo chcę choć na chwilę zatrzasnąć drzwi za samym sobą, bo gdybym po podniesieniu kurtyny zobaczył na scenie samego siebie t. j. aktora udającego mnie postacią, strojem, mową, myślą i uczynkiem, to jeszcze przed końcem 1-go aktu byłbym dojrzały do szaleństwa. Kto wie, czy sztuka wogóle nie jest ucieczką przed samym sobą, gdzie? — w człowieka ogólnego.

W każdym razie widz, spieszący do teatru, chce odpocząć po sobie na człowieku ogólnym. Że niby patrzę na siebie i odnajduję kawałki samego siebie i w Fauście i w Manfredzie i w Świętym i we włamywaczu, ale przecież *czuję równocześnie dystans*, jaki mnie dzieli od tych postaci, owo błogosławione oddalenie, które decyduje o mojej rozkoszy estetycznej, o tym moim odpoczynku.

Człowieka jednak muszę widzieć na scenie, bo poza ludzkim płaczem i śmiechem nie interesuje mnie w teatrze nic. Bo jedynie człowieczy ból albo śmiech nadaje rzeczom ich żywą wartość i Mont Blanc nie dlatego jest piękny, że ma takie a nie inne kształty, ale że ktoś co nań patrzy jest szczęśliwy, dumny. „Czysta“ abstrakcyjna prawda nie istnieje dla naszej energetyki życia. Jeżeli, uzbrojony w teleskop badam tajemnice wszechświata to nie dla zimnej prawdy poznania, tylko dla zaspokojenia mej gorącej ludzkiej ciekawości i że w tem szukaniu znajduję moje osobiste szczęście, moją ambicję, moją dumę i rozkosz wielkości! Jeżeli męczennicy i święci wyrzekali się wszystkiego nawet życia, to także dlatego, że czuli w tem swoje osobiste szczęście.

Jeśli więc człowiek z jego odwiecznem

pragnieniem szczęścia jest źródłem i rozwiązaniem wszystkiego na ziemi, to musi być tak samo i w teatrze. Forma jego zewnętrznego stawania się musi być inna w dramacie, ale o tem innym razem; dzisiaj chcę wyrazić tylko moje najgłębsze przekonanie, że *bez żywego, niesfałszowanego człowieka niema dramatu i teatru*. Prawda tak stara, że aż banalna a przecież dziś ją trzeba przypomnieć! Żywy człowiek! Choćby i w karykaturze jak we farsie ale karykatura może tylko podnosić do pewnej scenicznej potęgi dane przyrodzone właściwości i poruszenia człowieka, nigdy zaś dawać człowiekowi duszę, jakiej niema i mieć nie będzie, tylko tak przez przekorę, na złość realizmowi życia, w imię abstrakcyjnej, wyrozumowanej teorji czystej formy jak n. p. w t. zw. dramatach Witkiewicza.

Nie lubię, równie dobrze jak Witkiewicz, umysł zresztą bardzo ciekawy, naturalizmu w sztuce; teatr nie może być dalszym ciągiem roboczego dnia, pijany szewc na scenie interesuje mnie nieskończenie mniej, niż prawdziwy pijak na ulicy — ale na scenie, mimo wszystko, musi pozostać człowiek taki, jakim on jest naprawdę w naszej świadomości i intuicyjnej tęsknocie twórczej, a nie taki jakim go nasz dowcipny rozum wypraży w tyglu wymyślnych matematycznych teoryjek. Nie przekona mnie argument, że choćbym niewiem jakie karkołomne figle wyprawiał z duszą człowieka na scenie to to zawsze jest prawdziwe życie, bo owe figle wyszły przecież z mojej głowy, a moja głowa jest żywa, ergo cześcią wszechświata, i t. d. i t. d. Chodzenie na głowie także zdarza się w życiu, obłęd także, załatwianie naturalnych potrzeb także jest życiem, nikt wszelako tych rzeczy nie chce widzieć w teatrze. Teatr to nie dom publiczny, gdzie wszystko może wchodzić bez wyboru, teatr to kościół, u wrót którego winien stać archanioł sztuki z mieczem ognistym i pędzić precz przekupnie i jawnogrzeszniki poezji!

Konkluduję: Reforma teatru moża iść tylko w kierunku szukania takich nowych środków ekspresji scenicznej, żeby osoby dramatu, nie tracąc nic ze swojej arcyludzkiej prawdy wewnętrznej, narzucały się naszemu uczuciu i naszej wyobraźni z siłą, możliwie najbardziej suggestywną, żeby na oblicze widzów miasto mądrej nudy i transcendentalnego błazeństwa trysnął gorący rumieniec wzruszenia. Tak jest! *Wzruszenia*, mimo pogardy „czystych“ poetów, dla „bebechów“ ludzkich, bo inaczej resztki widzów uciekną z teatru.

Kazimierz Brończyk.

Teatry ludowe w Polsce.

I

Korzystając z uprzejmego zaproszenia redakcji, spróbuję naszkicować w najogólniejszych rysach obraz dotychczasowej pracy w t. zw. teatrach ludowych w Polsce współ-

4) Teatr „Nagich Masek“

LUIGI PIRANDELLO

(Ciąg dalszy).

Sem Benelli, autor znanej w Polsce „Uczty szyderców“ jest raczej z temperamentu lirykiem, niż dramaturgiem, tak zresztą jak i D'Annunzio, Morselli, lub Martini. Każda postać od „Giannetto“ w „Uczcie szyderców“ począwszy, na „Buffone“ w „Arrigogolo“ skończywszy — to personifikacja samego autora. Człowiek jest upadłym aniołem. Dźwiga się on z życiowego bagna, śniąc o harmonji życia wyższego i czystego, jak dźwigają się ludzie Pieremaria Rosso di San Secondo, którzy w głębi duszy noszą wspomnienie praegzystencji w sensie platońskim. Na drodze tęsknoty, na drodze doskonałości staje jednak kobieta zła, demoniczna, perfidna (Ginerva, Violene), która duchowym pragnieniom kres kładzie, pętając bohatera siecią pokus cielesnych. Rozpusta odbiera mu siły, a zawiedziona nadzieja i świadomość własnej niemocy, przekształca go w jakiegoś demona, czerpiącego rozkosz ze zła, z nieszczęścia innych ludzi i nieszczęścia swojego. Okrucieństwo i zmysłowość, motywy dominujące w „Uczcie szyderców“ dominują także w poemacie scenicznym „Arrigogolo“. Violante, piękna, młoda córka Signore di Carpi raduje się, patrząc na totury ludzkie—jej mściwości i okrucieństwu końca niema—a ta mściwość, okrucieństwo i zemsta stanowią zasadniczy ton wszystkich prawie sztuk Sema Benelle'go. Wyjątek stanowi „Święta Wiosna„ „Santa primavera“, przypominająca teatralne spektakle z czasów Renesansu — turnieje i maskarady karnawałowe.— Święta Wiosna ma być apologją pracy, hymnem śpiewanym na cześć „dobra“, które ma we wszechświecie swoje prawa wieczyste. Znajdujemy tu rekonstrukcję liryczną przedhistorycznego mitu włoskiego o wiośnie krwi. Według starożytnej legendy dziecko płci męskiej, które się w danem plemieniu urodziło

czesnej, czynię zaś to tem skwapliwiej, że naprawdę teatr ludowy u nas jest nawet dla „ludzi teatru" terra incognita.

Teatr po wsiach i małych miasteczkach nie zrodził się spontanicznie sam z siebie. Jego potrzeba istniała w masach, poza progiem świadomości, dopiero specjalna pobudka zewnętrzna ujawniła tę potrzebę, nadając jej równocześnie pewną, zażytą gdzieindziej, formę. A stało się to w szerszych rozmiarach z początkiem bieżącego stulecia, gdy rzucono się do pracy nad uświadomieniem narodowem i klasowem polskiego chłopa i robotnika. Propagatorom, którzy traktowali teatr jako środek propagandy nie chodziło o sam teatr jako taki, tembardziej, że się na jego tajemnicach wcale nie znali, to też ci działacze nie umieli nawiązać do tych resztek tradycji samorodnego teatru ludowego, jakie po wsiach niewątpliwie istniały, nie dostrzegli i nie uszanowali swoistego dorobku wsi, ale wnieśli tam lichą przeróbkę ówczesnego teatru zawodowego.

Ale to były czasy niewoli, teatr ludowy nawet w tej formie robił dużo dobrego, uświadamiał masy, amatorów zrzeszał, dawał nawet dochody, dzięki których powstawały czytelnie, domy slzdowe, ochronki i t. p. Grano najróżniejsze sztuki i sztuczki, wydawane na własny achunek przez tę czy inną firmę nakładową malowano dekoracje szablonowe i nudne, tylko gorzej niż w teatrach zawodowych. Powodzenie tego teatru u warstw chłopskich i robotniczych było znaczne. Była to nowość, a ciekawość ludzi prostych nie miała innego zaspokojenia.

I właśnie na tym gruncie w takich warunkach powstaje w r. 1907 Związek Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie, który stara się te luźne drużyny amatorskie jakoś złączyć w jedną organizację, dać pracy teatralnej na terenie wsi i miasteczka bujniejszy rozpęd i możliwą formę artystyczną widowiwiskom, wreszcie rozciągnąć kontrolę nad doborem repertuaru, służyć i pomagać doradą ustną i piśmienną, wypożyczaniem sztuk, nut, kostjumów i dekoracji. Nadto Związek lwowski organizował, głównie na terenie Małopolski, nowe teatry i chóry, wydawał Bibljotekę sztuk ludowych (21 tomików) i miesięcznik p. t. „Poradnik teatrów i chórów włościańskich" (od 1908 dotąd 10 roczników), urządzał kursy teatralne we Lwowie i po miastach prowincjonalnych. Wreszcie skompletowano bibljoteczką teatrologiczną (2,000 tomów), uruchomiono wypożyczalnię nut i sztuk, a równocześnie przy niesłychanym nakładzie pracy ofiarnych jednostek stworzono szatnię, obejmującą dzisiaj 600 kompletów (2,500 sztuk różnej garderoby); ozdobą tej szatni są autentyczne stroje ludowe z różnych stron Polski.

Zespołów teatralnych i śpiewaczych ma Związek lwowski pod swoją opieką przeszło 200. Ale jeżeli chodzi o stronę wewnętrzną samych zespołów t. j. o sam teatr, to Związek lwowski nawiązał do tego, co zastał: oczyściwszy nieco repertuar, nie wyszedł poza anczycowski teatr tak w treści jak i w formie. Liczono się z surowym materjałem amatorów wykonawców, nie chciano robić żadnych śmielszych „eksperymentów". Zresztą w czasach

---

na wiosnę, winno być poświęcone bogu, bogu, którego ludzie stworzyli. Ofiara a ma być dowodem posłuszeństwa i czci. Przeciw okrutnemu zwyczajowi zbuntował się wreszcie pewien ojciec; dziecko jego uszło śmierci na świętym ołtarzu, wyrosło na człowieka i poszło w świat aby nauczać ludzi, że po wiośnie krwi winna nastąpić wiosna miłości. W „Świętej Wiośnie" „dziewica", symbolizująca piękno i miłość jest zarazem personifikacją plemienia włoskiego.

Pomysł twórczy na olbrzymią zakrojony miarę. W „Świętej Wiośnie" autor chce nam dać ni mniej, ni więcej tylko syntezę epoki przedhistorycznej, średniowiecza, renesansu i współczesności. W dawnych misterjach podobne wizje konkretyzowały się, jako dramaty cykliczne; Sem Benelli chciał stworzyć we Włoszech w XX wieku „głębokie misterjum", w którymby rozbrzmiewały głosy aniołów i Św. Franciszka — lecz zapomniał o tem, że uniwersalne wizje nie dadzą się łatwo wtłoczyć w trzy akty dramatu a co ważniejsze, że w duszach współczesnych słuchaczów zamarła już ta naiwna wiara, ożywiająca prostaczków z czasów średniowiecza. D'Annunzio, Morselli i Sem Benelli tworzą w dzisiejszej literaturze włoskiej t. z. teatr poezji „Teatro di poesia" — Pirandello, jako mistrz parodoksu metafizycznego, przeprowadza w teatrze tezy swego światopoglądu, tworząc teatr czystych idei, miast teatru żywych ludzi.

d. c. n.

Dr. Edward Boyé.

Bibljografja do rozdziału pierwszego pracy niniejszej:

Adriano Tilger: Studi sul teatro contemporaneo „Libri del giorno" (Novęmbre). Luigi Tonelli: Il teatro italiano. Gino Gori: Il teatro contemporanco. Silvio D'Amico: Il teatro dei fantocci.



fot Malarski.
Kamiński jako Król w „Mazepie".

przedwojennych kładło się główny nacisk na moralno patrjotyczną tendencję o resztę prawie się nie dbało. Nie zdołano i teraz jeszcze zwiazać teatru ludowego z bynajmniej niejałową glebą prymitywnej, ale samorodnej kultury wsi. Jak w pracy społecznej pracowano nad ludem, nie z ludem, tak samo i tutaj nie umiano tworzyć teatru ludowego razem z ludem, zadowolniono się teatrem dla ludu.

Jędrzej Cierniak.

Czy mamy „teatr narodowy"?

(ciąg dalszy)

Rzecz jasna, że ten, przez warunki społeczne spowodowany, brak stałej, publicznej polskiej sceny musiał paraliżująco oddziałać na duchowe centra twórczości dramatycznej, jak i z drugiej strony na rozwoju teatru zaciężył fatalnie grzech zaniedbywania dramatu polskiego na istniejących scenach prywatnych (Rzewuski z swoim teatrem w Podhorcach i Ks. Radziwiłłowa z teatrem w Nieświeżu, to *rarae aves,* oboje zresztą przygotowują już właśnie przełom, zakończony szczęśliwie założeniem teatru narodowego). I oto zdaje nam się, że to wielkie u nas zaniedbanie żywej funkcji teatralnej w niemałej mierze przyczyniło się do tego, że i potem jeszcze, w okresach bujnego rozwoju, i dziś jeszcze dramat nasz cierpi na to, co nazwaćby można *hypertrofją słowa, poezji,* — *atrofją zaś żywiołu teatralnego, konstrukcji,* — oraz do tego, że nie zdołaliśmy przedtem do dziś wytworzyć repertuaru polskiego.

I jeszcze jedno wyczytać można w historji naszego dramatu i teatru, co w wysokim stopniu powstrzymało naturalny ich rozwój i nie pozwoliło istniejącym u nas, tak samo zresztą, jak u innych narodów, zarodkom dramatu rodzimego dojrzeć i zorganizować się w wielką narodową sztukę. Już sam fakt, że pierwsze niemal misterja pojawiają się u nas dopiero w w. XVI. a głośny ich rozkwit przypada na w. XVII. t.j. na ten czas, gdy na zachodzie powstają już wielkie dramaty narodowe, świadczy o smutnem u nas zacofaniu w tej dziedzinie. Jakoż dramat i teatr średniowieczny trwa u nas aż do połowy w. XVIII. Krzewił się zresztą wcale bujnie i we wszelkich swych rodzajach (misterja, moralitety, intermedja). Był to niewątpliwie teatr — w całem tego i pełnem znaczeniu — „*ludowy*", (jak go w swych kapitalnych o nim pracach nazywa prof. Windakiewicz) — jeśli przez *lud* rozumieć będziemy całą masę społeczną nie zbyt jeszcze kulturalnie zróżnicowaną, lecz mimo ostrego rozdziału na warstwy i stany zespolone wspólnemi mniej więcej wyobrażeniami, i gustami. Takim „ludem") w znaczeniu kulturalnem) były u nas długo jeszcze mimo wszystkie różnice społeczne; szlachta, mieszczaństwo i lud wiejski — głównemi zaś czynnikami i ośrodkami tej wspólnoty był *kościół* i zależna odeń *szkoła.* One też tworzą, a jak u nas długo same jedne podtrzymują dramat i teatr średniowieczny. Teatr ten stanowiąc zrazu część nabożeństwa a potem środek krzewienia ducha religijnego i udzielania pobożnych pouczeń, z czasem odbijał coraz bardziej od gruntu religijno-liturgicznego, nasiąkając elementem świeckim, biorąc w siebie sprawy i postaci z życia — na tem szerokiem właśnie tle owej wspólnoty życiowej, łączącej różne warstwy społeczeństwa średniowiecznego w jedną masę *ludzi.* W tym sensie cały dramat średniowieczny jest dramatem ludowym — bez względu na to, czy autorami jego są księża czy ludzie świeccy, żacy, nauczyciele (rybałci), dworzanie czy też wędrowni aktorzy, i bez względu też na to, czy grano go w kościele czy na placu publicznym, w szkole czy na dworze szlacheckim, na wsi czy w mieście.

Józef Mirski.

(d. c. n.)

BIBLJOGRAFJA

UKRAIŃSKIE CZASOPISMO TEATRALNE.

Od trzech lat ukazuje się we Lwowie pod redakcją Hryhorego Hanuliaka (adr. red. Lwów, ul. Kurkowa 10) czasopismo ukraińskie p. t. „Teatralne Mystectwo", poświęcone sprawie teatru własnego i obcego Jest to wogóle pierwsze tego rodzaju ukraińskie wydawnictwo i zarazem, jak dotychczas, jedyne. Zadanie swoje określiła redakcja w chwili wydania pierwszego numeru w ten sposób, że chce podawać bezstronną ocenę sztuk i przedstawień, jak również referaty o działalności teatrów i teatralnych osganizacyj tak we Lwowie, jak i na prowincji i t d., jednem słowem uwzględnić chce to wszystko, „co się odnosi do sztuki teatralnej i scenicznego życia i techniki". Ponieważ jednak trudno jest liczyć na poparcie tylko aktorów, n jciekawszych czytelników tego rodzaju czasopisma, re akcja uwzględnia także potrzeby amatorskich kółek teatralnych, wiejskich podobnie jak czeskie czasopismo praskie p. n. „Československè Divadlo", i dlatego do każdego numeru czasopisma dodaje jedną teatralną sztuczkę w wydaw. „Teatralna Bibljoteka", jak również umieszcza sprawozdania z działalności kółek amatorskich.

Czasopismo to obmyślane było jako miesięcznik, jednak trudności wydawnicze nie dopuszczają do stałego wydawania miesięcznika. Treść każdego numeru dzieli się na kilka działów, co ułatwia orjentację. Znajdujemy zatem artykuły teoretyczne, przyczynki do historji ukraińskiego teatru, biografje i sprawozdania, recenzje i uwagi, sprawozdania z działalności teatrów amatorskich i t. d.

Niektóre artykuły np Fr. Aliachnowicza: „Białoruski teatr" lub P. Murskiego: „Historja zało enia i rozwoju ukraińskiego teatru w Galicji" i in. są ważnemi przyczynkami do poznania historji teatru najbliższych sąsiadów słowiańskich.

J. G.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W związku z 25-leciem Teatru Wielkiego we Lwowie, przypadającem w jesieni roku bież komisja teatralna uchwaliła uczcić rocznicę ogłoszeniem ***konkursu dramatycznego.***

Nagrodzony będzie dramat treści związanej z dziejami wyzwolenia Polski. Twórcy konkursu pragnęliby, aby tematem była jedna z przełomowych chwil obrony Lwowa w roku 1918 lub 1919—1920. Nagrody wynoszą 10.000 zł., 6.000 zł. i 4 000 zł. Prócz tego każdy autor nagrodzonego ten atu otrzyma 20 proc. od dochodu brutto za trzy pierwsze przedstawienia i 10 proc. za wszystkie następne.

* * *

Zdawało się, że Teatr Narodowy dążyć będzie do stworzenia ***repertuaru żelaznego.*** Tymczasem, oszołomiony powodzeniem „Don Juana", nie zdejmuje go zupełnie z afisza. Kiedyż więc zdąży stworzyć Teatr Narodowy swój żelazny kapitał? Przecież Teatr Narodowy nie może zwracać uwagi *tylko* na liczną frekwencję Ma i inne obowiązki wobec kultury teatralnej.

* * *

W poprzednim numerze pojawił się złośliwy błąd drukarski. Jak z treści wynikało, mówiliśmy o tem, że ***najmniejszy procent*** prenumeratorów „Życia Teatru" stanowią aktorzy, wydrukowano zaś, że — największy.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Mały: „Gra", komedja w 3 aktach L. Pirandella.

Sztuka aktora jest grą. Ale w tej grze objawia się prawda od czucia. I tem różni się udanie aktorskie od prawdziwego życia, które jest istotną grą. Na grę tę spogląda Pirandello z pessymizmem, ale zarazem i jakąś złośliwą kąśliwością. Złośliwość Pirandella jest chłodna i wyrafinowana. Fabuła „Gry" jest nikła, ale autorowi chodzi jedynie o unaocznienie swego światopoglądu. Intencje te zrozumiał Stanisławski, który już poraz drugi okazał się niezrównanym interpretatorem Pirandella. Natomiast reżyserja p. Węgierki niedość wyraziście wydobyła czynnik decydujący, bo czynnik „gry" lu zkiej z postaci, postawionych bardzo niewyraźnie przez pp. Pancewiczową i Grabowskiego. Świetnym lekarzem był p. Fritsche, kucharzem p. Neubelt.

Wube.

Teatr Letni: „Kurnik", komedja w 3 aktach Tristana Bernarda.

Ocena tej farsy usuwa się z pod obowiązków krytyka. Powodzenie jej i tak zapewnione. „Kurnik" jest trywialną pornografją, którą reżyserja jeszcze bardziej podkreślała. Teatr Letni jest dzisiaj jedynym teatrem komedjowym w Warszawie, powinien więc dbać o poziom swych przedstawień.

Wube.

Teatry krakowskie.

Teatr im. Słowackiego: „Śmierć na gruszy", zabawa sceniczna w 3 aktach Witolda Wandurskiego.

Dyr. Trzciński przedstawił nowego autora scenicznego. Jest nim dobrze znany czytelnikom „Ży-




Projekty dekoracyjne W. Wandurskiego do „Śmierci na gruszy".

cia Teatru" świetny znawca teatru współczesnego i reżyser, Witold Wandurski. Jego „Smierć na gruszy" to stara klechda o śmierci, która, wskutek wyroków niebieskich, unieruchomiona na drzewie, nie może wykonywać swego powołania. Powoduje to na ziemi wielkie zamieszanie a ludzie, znużeni długiem życiem modlą się o śmierć. W klechdę tę wcielił Wandurski cały szereg scen i dygresji na tematy społeczne, często przejaskrawionych w wyrazie. W każdym razie przemówił talent wybitny, świetnie obeznany z teatrem. Przejawiło się to wybitnie również w reżyserji i projektach dekoracyjnych autora.

Sztuka Wandurskiego i wystawienie jej wywołało nader sprzeczne opinje, zarzucające autorowi przeważnie zależność od wpływów rosyjskich. W łączności z tem dyr Trzciński ogłosił w „Czasie" następujące oświadczenie:

„Jest rzeczą znamienną, że wszelkie „skandale", jakie usiłowano wytwarzyć około naszego teatru, były zawsze i wyłącznie związane z utworami autorów polskich. Zagraniczną lichotę można grać bez ograniczeń, nikt się nią nie zgorszy. Z niedawnej przeszłości warto przypomnieć fakt, że po premjerze *Urwisa* Katerwy żądano w jednym z pism krakowskich natychmiastowego rozpisania konkursu na stanowisko dyrektora teatru miejskiego. Tenże *Urwis* grany był później w licznych teatrach polskich, i to z wielkiem powodzeniem, a ten sam Bogdan Katerwa zaraz drugą swoją sztuką, *Przechodniem* zdobył nietylko wszystkie sceny polskie, ale nawet zagraniczne. Może i p. Wandurski dozna niebawem tej satysfakcji, gdyż jego sztuka jeszcze przed wystawieniem znalazła tłumaczów na języki angielski i niemiecki Jeżeli polityka lokalna dla bardzo przejrzystych celów usiłuje doczepić skandal także i do ostatniej premjery teatru miejskiego, to nie wynika z tego, by teatr miał się z nią liczyć. Było, jest i będzie najzaszczytniejszym przywilejem teatru krakowskiego — jak długo jest on w rękach ludzi świadomych jego tradycyj i zadań — że zawsze podawał rękę młodym i najmłodszym, nie mającym dostępu na inne sceny Sztuka Wandurskiego przeszła bez zastrzeżeń przez cenzurę krakowską. Z głosów prasy widzę, że podsunięto mu tendencje, których wcale nie miał Być może, że w perspektywie teatralnej pewne szczegóły wystąpiły drastyczniej, niż to autor zamierzał. Doświadczenia premjery, traktowanej w tym razie jako generalna próba wpłyną na złagodzenie momentów, które mogłyby drażnić.

Należy jednak z tej okazji jeszcze raz z całym naciskiem przypomnieć zdanie jednego z najświetniejszych krytyków polskich, a zarazem długoletniego praktyka teatralnego p. J. Lorentowicza, który wracając na fotel sprawozdawcy po kilkoletniej działalności dyrektorskiej, w swoim dekalogu wytycznych dla sądzenia teatru jako jedno z pierwszych przykazań postawił: „Nie popełnia zbrodni teatr, wystawiający sztukę autora polskiego, która wykazuje chociażby jeden moment twórczy".

Teatry jugosłowiańskie.

W teatrach tutejszych odbywały się w listopadzie uroczyste akademje ku czci H. Sienkiewicza.

Na uwagę zasługuje głównie akademja odbyta w teatrze dramatycznym w Lublanie. Rozpoczęła się ona odczytem prof. Voj. Mole o znaczeniu Sienkiewicza u Słowian, następnie Marja Vera, artystka dramatyczna, odczytała urywek z „Quo vadis", mianowicie wizję św. Piotra. W części muzykalnej zasługuje na uwagę koncert na fortepianie prof. Janka Ravnika i śpiew H. Zatheya, który prócz innych ut-

worów muzycznych kompozytorów polskich odśpiewał wyjątek ze „Strasznego dworu“ Moniuszki.

Drugim ważnym wypadkiem w życiu teatralnem Jugosławji był jubileusz sześćdziesiątej rocznicy urodzin jednego z najwybitniejszych współczesnych serbskich pisarzy Branka Nuszica, autora dużej ilości dramatów i komedyj, które cieszą się wielkiem powodzeniem na scenach teatrów jugosłowiańskich, gdyż odznaczają się żywą akcją i dobrze ujętemi djalogami. O ileby chodziło o określenie ich wartości, to jego utwory dramatyczne mają większą wartość sceniczną niż literacką; obecnie Branko Nuszić uważany jest w Jugosławji za najlepszego komedjopisarza.

Przechodząc do szczegółów, musimy zaznaczyć że ostatnio w teatrach jugosłowiańskich nie było zbytniego ożywienia. W Belgradzie np. nie dało się wyśledzić żadnej nowości, w Zagrzebiu w t. z. teatrzyku Tuszkenackim żywsze zainteresowanie obudziła sztuka Salomona Asza: „Bóg zemsty“. W „Narodowym Teatrze“ zasługują na uwagę dwie sztuki, mianowicie: „Wieczór Trzech Króli“; artyści zagrzebscy umieli, dzięki usilnej pracy i wysiłkowi, stworzyć arcydzieło sceniczne. Natomiast przy wystawieniu „Myśli“ L. Andrejewa nasunęły się duże trudności; usiłowanie odtworzenia idei autora i danie publiczności dokładnego wyobrażenia tej idei, aby można było odczuć jej tragizm, nie udało się. Było to jednak zadanie zbyt wielkie, któremu jedynie odpowiedział z powodzeniem reżyser tej sztuki i odtwórca głównej roli, Tito Strozzi. W Lublanie w teatrze dramatycznym najważniejszem wydarzeniem było wystawienie „Hamleta“, gdyż wykazało ono znaczny rozwój i postęp artystów słoweńskich, W operze jako nowość ukazała się opera Janaczka, czeskiego kompozytora p. t. „Jenufa“.

Na prowincji w niektórych miastach widoczne było pewne ożywienie. W Sarajewie Towarzystwo kobiet miłośniczek sztuki urządziło w tamtejszym teatrze akademję sienkiewiczowską. Odegrano tam także oryginalną operetkę „Pri treh mladenkah“, która jest przeróbką powieści Sremcza z południowo-serbskiego życia p. t. „Żona Zamfirova“.

W Szibeniku nad Adrjatykiem powstał nowy miejski teatr przy jego otwarciu wystąpiła trupa teatru splitskiego. W Splicie zaszedł ciekawy wypadek, mianowicie wskutek agitacji republikańskiego posła, dr. Trumbicza, który w swem mieście ma bardzo duże wpływy, publiczność zbojkotowała do tego stopnia wystawianą w „Teatrze Narodowym“ antyrepublikańską sztukę „Martwe straże“, iż na przedstawieniu były tylko cztery osoby. Agitacja ta jest związana z nastrojami przedwyborczemi.

J. Gołąbek.

Teatry w Czechosłowacji.

NOWA OPERA CZESKA. W Bernie wystawiono operę Leosza Janaczka „Liszka Bystrouszka“; jak więc nazwa sama wskazuje autor wprowadził na scenę historję z Reinek-lisem. Zwrócić należy na to uwagę, iż w najnowszej czeskiej twórczości scenicznej jest to już utwór drugi, w którym występują zwierzęta. Sztuka braci Czapków p. t. „Z życia owadów“ jest utworem bardzo oryginalnym i chętnie chcielibyśmy ją zobaczyć w opracowaniu p. Schillera w „Teatrze Bogusławskiego“. Że „R. U. R.“ Karola Czapka nie miało zbytniego powodzenia w „Rozmaitościach“, nie należy się tem zbytnio zrażać; wprawdzie i „Z życia owadów“ jest sztuką fantastyczną, i trudno uchwycić w niej myśl zasadniczą, lecz ujęta w formy współczesnych pomysłów teatralnych, jak to było w Pradze, może mieć zapewniony bardzo duży sukces.

W „Liszce Bystrouszce“ występują ludzie i zwierzęta, które naśladują właściwości charakteru ludzi, ich humory i słabości. Janaczek usiłował wypowiedzieć zapomocą muzyki nie pewne wypadki, lecz myśli, wobec czego utwór jego nie jest dramatem, lecz raczej szeregiem obrazów, wziętych z natury, utrzymanych w tonie symfonicznego poematu. Dwie postacie chciał tu autor wysunąć na pierwszy plan: chytrego i czującego po ludzku lisa i leśniczego, mieszkającego w lesie i współ-żyjącego ze zwierzętami. Odrazu na początku widoczny jest silny efekt przy schwytaniu lisa, wskutek czego nasunęły się twórcy czarujące motywy muzyczne; do najlepszych partyj w operze zaliczają się te, które odtwarzają życie lasu. Wystawienia tej opery oczekiwano z wielkiem napięciem, i istotnie sprowadziło ono rozczarowania, sztuka bowiem miała wielki sukces.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 1 LUTEGO 1925 R. Nr. 5

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Akcent logiczny.

Przyznam się, że p. Witold Noskowski, zrobił mi psikusa. Redakcja „Życia Teatru" miała zwrócić się do niego z prośbą o wzięcie udziału w dyskusji, wszczętej przez p. Niedźwiedzkiego, tymczasem p Noskowski nas uprzedził i ogłosił polemikę z p. Niedźwiedzkim w zaszczytnym dla pisma artykule, ogłoszonym w „Przeglądzie wieczornym" z dnia 21 stycznia. Ze względu na to, że polemika ta bardzo wiele wyjaśnia, pozwolimy sobie przytoczyć z niej najcharakterystyczniejsze ustępy:

„Tytuł artykułu: „Akcent, czy dykcja?" jest nieporozumieniem wstępnem. Dykcja, to technika wymawiania słów —akcent, to nacisk na słowo, wykonywany za pomocą dykcji. Skąd więc problem: „Akcent czy dykcja?"

Posłuchajmy autora, który przystępuje do problemu z najlepszą wolą, aby go postawić zasadniczo i zaczyna tak:

> Utarł się zwyczaj twierdzenia, że u aktora decyduje dobra dykcja.



Modzelewska jako „szalona Julka" („W sieci").

O czem dykcja decyduje? Tylko o tem, czy aktor ma dobrą dykcję. Powiedzieć o aktorze, iż ma dobrą dykcję, to, ściśle biorąc, to samo co stwierdzić, że ma obydwie ręce i obydwie nogi. We Francji, gdzie istnieje kultura dykcji, nie ścierpią na scenie aktora, który nią nie owładnął. U nas ta konieczność bywa jeszcze cnotą. Ale to inna materja. Autor pyta dalej:

> Ale czy dobra dykcja jest wszystkiem?

Taksamo możnaby zapytać: czy to, że aktor nie jest ślepy na jedno oko — jest wszystkiem? Odpowiedź: z pewnością nie. Ale po co pytać? Zwłaszcza gdy potem stawia się taką tezę:

> Zdarzyło mi się słyszeć doskonałych aktorów, którzy świetnie wypowiadali swoje role, ale niestety, bez przekonania, gdyż nie potrafili zaakcentować wypowiedzianych przez siebie zdań.

Aktor mówił bez przekonania, bo źle akcentował. Co ma jedno z drugiem? Można mówić z wielkiem przekonaniem a źle akcentować—i na odwrót. Może ma to znaczyć, że nie przekonał widza? W takim razie mamy znów „pływanie" wśród nieścisłych terminów. Ale zaraz przyjdzie lepszy galimatjas:

> Wielu aktorów, zamiast dobrego akcentu, wprowadza do zdania patos.

Gwałtu! Akcent, to nacisk na pewnem słowie lub na pewnem zdaniu. Patos —to pewien typ ekspresji. Można mówić z patosem i akcentować źle, albo na odwrót. Patos zamiast akcentu?!... „nikt nie wiedział tego co ma jedno do drugiego", jak powiada Boy. Jeżeli mamy dyskutować, ustalmy terminy: niech nie włażą sobie w szkodę...

Od takiej teorji przechodzi autor do praktyki i daje przykład złych akcentów na ustępie z „Kordjana". Oto zły akcent:

Ludzie, wartoby przejrzeć wszystkich *trumień* wieka,
Czy w każdej leży człowiek przed *wiekiem* umarły?

To ma być źle. A dobrze, musiałoby brzmieć — powiada autor — tak:

Ludzie, wartoby przejrzeć *wszystkich* trumień wieka
Czy w każdej leży człowiek *przed* wiekiem umarły

A to niespodzianka! Skąd ten zaszczyt dla biednego „przed“? Autor z całą powagą tłomaczy:

Bo w zdaniu tem tkwi pytanie, czy we wszystkich trumnach leżą ludzie umarli przed ich wiekiem (latami). Inaczej mamy wrażenie, że pytanie odnosi się do tego czy w trumnach leżą ludzie zmarli przed wiekiem (przed stu laty.)

„Ma pan rację—jest wprost przeciwnie!“— jak mawiał niezapomniany Kazimierz Zalewski do namiętnych teatrologów. Słowackiemu idzie właśnie o to, że ci ludzie pomarli „przed wiekiem“, t. j. przed stu laty... Szan. autor nie doczytał poprostu „Kordjana“. Scena spisku odgrywa się w grobach królewskich w katedrze Św. Jana. „Ci ludzie“ są królami, naprawdę. Kordjan ironizuje prezesa, że nie jest żywym człowiekiem, ale powstał z jednej z trumien. Po co by Kordjan zastanawiał się, czy biedni królowie pomarli „przed swoim wiekiem“, t. j. zawcześnie, czy akurat w swoim czasie? I czemby to „akurat“ ocenił? Szanowny autor wiedziałby również o tem wszystkiem, gdyby przeczytał chociaż jeden wiersz dalej i gdyby nie urwał cytatu na połowie zdania. Brzmi on w całości tak:

Ludzie, wartoby przejrzeć wszystkich trumień wieka
Czy w każdej leży człowiek przed wiekiem umarły.
Czy z której trumny nie wstał ten szkielet człowieka?

I Kordjan dodaje zaraz:

Starcze, gdy w twoje myśli zaglądam zgrzybiałe.
Widzę, żeś się ty w inne urodził stulecie,
Po co ta maska? Ciebie nikt nie zna na świecie.

Zatem akcent logiczny może być tylko jeden:

Ludzie wartoby przejrzeć wszystkich trumień wieka
Czy w *każdej* leży człowiek przed wiekiem umarły?

Zgadzając się z p. Noskowskiem w zasadzie, nie mogę przyznać mu racji, gdy pisze, że tytuł „Akcent czy dykcja?“ jest nieporozumieniem. W naszych warunkach niem nie jest. P. Niedźwiedźkiemu bowiem chodziło już w tytule o podkreślenie momentu — co jest u aktora ważniejsze: dobra dykcja czy logiczne akcentowanie. I czy dobra dykcja wystarcza. Ma rację p. Noskowski, gdy pisze, że „powiedzieć o aktorze, iż ma dobrą dykcję, to, ściśle biorąc, to samo co stwierdzić, ża ma obydwie ręce i nogi“. Ale p. N. sam przyznaje, że dobra dykcja jest u nas rzadkością. P. Niedźwiedzki więc miał rację, dając ten tytuł. Chciał on dowieść, że dobra dykcja nie jest jeszcze wszystkiem, że o „postawieniu“ roli decyduje — logiczny akcent. Dowodu prawdy autor nie przeprowadził. Zwróciłem na to uwagę, już w n-rze 3 „Życia Teatru“, mówiąc, że decydujący jest akcent, wypływający z rytmiki wiersza. Argumenty p. Noskowskiego są bardziej jeszcze przekonywujące, chociaż nie porusza on tym razem podkreślonej przezemnie ważności muzycznej akcentacji, którą można pogodzić z logiczną, ale która od tej drugiej *na scenie* jest nieskończenie ważniejsza.

Umieszczając artykuł p. Niedźwiedzkiego, który nie jest krytykiem, lecz tylko widzem, chciałem zwrócić uwagę na nader ważne zagadnienie: Akcentu logicznego i muzycznego i wywować na ten temat dyskusję. Równocześnie chciałem wykazać, że na sposób akcentowania nie można patrzeć jedynie od strony rozumowej (jak wykazał zresztą p. Noskowski bardzo zawodnej), że scena i wiersz na niej mówiony ma własną, wewnętrzną logikę, której nie można obalić dociekanianiami, opierającemi się na rozbiorze logicznym każdego słowa czy znaku pisarskiego.

Podjęcie dyskusji przez p. Noskowskiego świadczy o tem, że cel mój osiągnąłem.

Wiktor Brumer.

Commedia dell' Arte.

I.

Pani Georges Sand urządzała niegdyś u siebie, w Nonant, szczególną zabawę artystyczną. Swym dostojnym gościom literackim dawała zwięzły scenarjusz i kazała im grać sztukę, improwizowaną według ich uznania. Widzami byli przyjaciele i znajomi pani domu, a na afiszu „wykonawców“-improwizatorów były takie nazwiska, jak: Dumas (syn), Chamfleury, Maurycy Sand. Podobno ta wytworna rozrywka dawała niekiedy świetne wyniki artystyczne.

Była to spóźniona, prywatna próba „commedia dell' Arte“, której pani Sand była gorącą wielbicielką. „Commedia dell' Arte“ — pisała znakomita autorka — jest nietylko studjum groteskowem i śmiesznem To przedewszystkiem studjum charakterów rzeczywistych, prowadzone od najdawniejszej starożytności aż do czasów dzisiejszych, dzięki nieprzerwanej tradycji fantazyj humorystycznych, w gruncie bardzo poważnych, i, można nawet powiedzieć, bardzo melancholijnych, jak wszystko, co odsłania nędzę człowieka moralnego“.

W dziejach teatru „commedia dell' Arte“ stanowi zjawisko wybitnie ciekawe. Dziś, gdy koroną sztuki aktorskiej jest ustalone rzemiosło, gdy Stanisławski każe swym aktorom gotować przez cały rok jedną sztukę Czechowa a Reduta przez sześć miesięcy „przeżywa“ błahe motywy „Domu otwartego“, wydaje nam się nieprawdopodobnem, ażeby aktor mógł być kiedykolwiek twórcą-improwizatorem

całego tekstu sztuki i ażeby przy podobnym systemie pracy mógł liczyć na trwałe powodzenie. A jednak taki improwizowany teatr istniał we Włoszech i Francji i wiódł bardzo bujny żywot przez całe trzy wieki, od szesnastego począwszy.

Długotrwałość i tryumfalna egzystencja komedji „dell' Arte“ nie przestaje dotychczas czarować i zajmować badaczów. W ostatnich czasach wielką, bogato ilustrowaną monografię poświęca temu przedmiotowi Piotr-Ludwik Duchartre*).

Linia rozwojowa „commedia dell' Arte“ ciągnie się od starożytności greckiej i rzymskiej. Suzarion, już na osiemset lat przed Chrystusem, zdołał zebrać gromadę wesołków w Ikarji i razem z nimi „improwizował“ widowisko po całej Grecji Tych samych metod używali szarlatani w Atenach i Sparcie (400 lat przed Chrystusem), gdy odgrywali wesołe parady dla sprzedawania swych towarów.

U phallophorów, uczernionych sadzami, ozdobionych wielkim phallusem dostrzedz można początku tego samego kostjumu, którym odziewali swe postacie Callot, Geijn i rytownicy XVI w. Wszyscy ci aktorzy grywali tuż przy widzach, bez ciżemków, umazani farbą stale nieodłączną od ich roli. Stąd też może jeszcze pochodzi tradycyjnie ustalona barwa masek komedjantów „dell' Arte“. Rzymska Atella (dzisiaj Aversa) posiadała bardzo wcześnie teatr, w którym djalogi improwizowano według kanwy, ustalonej z góry. Farsom takim zbywało na delikatności, ale nigdy nie brakło im życia, jak o tem świadczą starożytne freski i płaskorzeźby. Komedjanci czerpali tematy z życia ludowego, odtwarzali obyczaje gladjatorów, piekarzy, marynarzy, maska zaś (zawsze jednakowa), przywierająca do ich skóry wydawała się w końcu ich twarzą istotną. Gdy te sztuki improwizowane według kanwy, przybyły z Atelli do Rzymu (gdzie je najpierw nazywano „atellanae“ a później „exodiae“, ponieważ były grywane na końcu widowiska), zyskały one odrazu olbrzymie powodzenie i zaćmiły całkowicie utwory teatru *pisanego*. Stały się przywilejem młodych patrycjuszów a wykonawca „atellanów“ uważany był za obywatela otoczonego opieką bogów i prawa. Lud rzymski nudził się na tragedjach greckich, ale przepadał za innym rodzajem, którego bogate środki poznają później komedjanci „dell' Arte“: jest to pantomima, uzupełniona śpiewem lub też poprostu *grana* a niesłychanie w Rzymie popularna.

Za panowania Konstancjusza wydano rozkaz, aby wszyscy cudzoziemcy, uprawiający wolne zawody, opuścili Rzym; pozwolono jednak pozostać 6000 pantomimistów. Pantomima sprawiła, że gdy pierwsze trupy włoskie

*) La Commédie italienne“. Paris 1924. (Librairie de France).

5) Teatr „Nagich Masek“

LUIGI PIRANDELLO

(Ciąg dalszy).

II.

Omówienie twórczości Pirandella zaczynam od rozpatrzenia treści kilku najważniejszych sztuk. (Henryk IV). Pewien arystokrata rzymski wziął udział w maskaradzie i kawalkacie karnawałowej w kostjumie króla Henryka IV. Przez kilka miesięcy przygotowywał się gruntownie do odegrania swej roli. Wertował źródła historyczne, aby się dobrze wżyć w ducha epoki. Ów arystokrata kochał się w markizie Matyldzie Spina, która odrzuciła jego miłość dla miłości barona Balcredi. Podczas kawalkaty baron cwałował z tyłu za swym rywalem; chcąc go unieszkodliwić, ukłuł jego konia szpadą. Rumak stanął dęba, Henryk IV upadł na głowę i od tej chwili rozpoczęło się jego szaleństwo. Wypadek ten zdarzył się przed dwudziestu laty. Gdy się kurtyna podnosi jesteśmy na zamku w Goslar w wieku XI. Szaleństwo Henryka IV polega na tem, że ma się on za prawdziwego króla Henryka IV. Rodzina nie odesłała go do szpitala obłąkanych. Henryk IV żyje w swej wspaniałej willi podmiejskiej, zamienionej na zamek w Goslar — strzegą go czterej wasale, młodzieńcy dobrze opłaceni przez markiza Karola Nolli, za odgrywanie ról. Obłęd Henryka trwa przez przez lat dwanaście. Po upływie tego czasu Henryk nagle powraca do zdrowia. Nikomu się jednak z tem nie zdradza, przeciwnie rozważywszy sobie wszystko dobrze, postanawia, że będzie nadal obłęd udawał. Przez dwanaście lat był wymazany z księgi żyjących, na „bankiecie egzystencji“ już dla niego miejsca niema. Kobieta, którą kochał wyszła za mąż, baron Balcredi został jej kochankiem. Do czegóż będzie wracał? Wie, że go wyśmieją, wyszydzą, odtrącą. Zamiast być spóźnionym aktorem na scenie życia zostanie widzem. Będzie patrzył na „prawdziwe warjactwo“ tych warjatów, którzy w mniemaniu świata są zdrowymi, normalnymi ludźmi. Mija osiem lat udanego szaleństwa.

Na zamek w Goslar przybywa Matylda, z dorastającą córką Fridą; przybywa także ba-

przybyły do Francji, ażeby grać po włosku, były odrazu dobrze rozumiane i popularne.

Tradycję „atellanów" roznosili wędrowni komedjanci w pierwszych wiekach naszej ery. Ojcowie kościoła spoglądali niechętnie na swawolne pomysły tych wesołków, których kostjumy i gatunek żartów zbyt mocno przypominał pogaństwo. Komedje histrjonów bywały dość często zakazywane, jako bezbożne i świętokradzkie. Za rzecz niemoralną poczytywano również udział kobiet w tych widowiskach. Przyszedł jednak niebawem czas, gdy Kościół zajął się na swoją rękę teatrem, w którym kazał grywać szczególne komedje święte, przepojone mistycyzmem i krotochwilą, ozdobione wspaniałymi pochodami. Wojny zmieniły w końcu te teatry na cytadele i śpichrze.

Zamiłowanie do teatru było jednak tak głęboko zakorzenione we Włoszech, że stare tradycje wciąż wracały i przetrwały, pomimo wszelkich wydarzeń. Około r. 1224 św. Tomasz z Akwinu mówi o *histriones* i *histrionatus ars*, (tj. komedja), jako o sztuce, która istnieje od wielu wieków. Wojny krzyżowe wprowadziły misterja, farsy osnute na tematach Starego i Nowego Testamentu, z których Włosi umieli wysnuć tyleż mieszanych historyj, jak z mitologji. W XIV i XV w., wraz z Odrodzeniem, wraca „prawdziwy" teatr i zajmuje poważne miejsce. Obok teatru literackiego, w którym aktorzy uczą się ról na pamięć („Calandra" Bibbieny, „Mandragora" Machiavela, „Aminta" Tassa), odzyskuje swą popularność teatr improwizowany, pełen śpiewów, tańców i krotochwilnych sytuacyj. Niekiedy te same trupy grywają jednocześnie oba rodzaje: „Commedia dell' Arte" i „Comedia sostenuta" (napisana i regularna).

W r. 1528 niejaki Ruzzante (Angelo Beolco) zainugurował stały teatr improwizowany. Napisał on komedję, w której każda osoba mówiła innym djalektem włoskim, aby zainteresować sztuką każdą, oddzielną prowincję. Od tej pory w komedjach improwizowanych każda prowincja miała przedstawiciela, który mówił swym odrębnym djalektem. W ten sposób Bergamo dało Arlekina i Brighellę; Medjolan—Beltramai Scapina; Wenecja—Pantalone i Zacometo; Neapol—Pulcinelię, Skaramusza, Tartaglię, Kapitana i Bascegliese; Rzym-Marco — Pepe; Florencja—Stantorello; Bolonia—Doktora i Narcizina; Sycylja—Barona i Peppe-Nappa etc. Pomysł ten wydał nadzwyczajne wyniki. Gdy w połowie XVI w., Flamino Scala, sławny dyrektor trupy, zaczął grywać sztuki po miastach włoskich, znalazł wszędzie większość typów całkowicie już ukształtowanych i rozwiniętych. Trupa jego grywała do początku XVII w. Scala pozostawił około 50 zwięzłych scenarjuszów, które ogłosił drukiem.

Aktor w komedji „dell' Arte" miał wyraźnie wskazaną rolę, która odpowiadała naturze jego talentu i jego obyczajów. Obo-

---

ron Balcredi, narzeczony Fridy i doktór psychjatra. Aby uzyskać audjencję u króla muszą się ubrać w odpowiednie kostjumy. Markiza staje się Matyldą toskańską. Następuje doskonała, paradoksalna scena. Rzekomy warjat Henryk IV zmusza do warjactwa swoich gości, którzy w pokorze i głębokiej powadze wysłuchują groźnych inwektyw rzucanych pod adresem znienawidzonego Grzegorza VII. Scena gry powtarza się w akcie drugim. Lecz Henryk IV przeliczył się ze swemi siłami. Stara, umalowana Matylda, kobieta, którą ongiś tak kochał, u jej boku jego morderca baron Balcredi, wreszcie Frida, reinkarnacja Matyldy — natłok wrażeń, wspomnień... sprzecznych myśli. Henryk IV nie wytrzymuje i wreszcie odsłania prawdę czterem wasalom: „Nie jestem warjatem, od ośmiu lat gram komedję, bawiąc się prawdą i życiem". Wasale słowa te kładą oczywiście na karb szaleństwa.

W akcie trzecim doktór psychjatra czyni ostatnią próbę, aby uzdrowić obłąkanego. W sali tronowej są dwie nisze. Tam, gdzie wisiał portret Matyldy, w kostjumie księżnej toskańskiej, stanie teraz Frida w tych samych szatach: zawoła na Henryka. Nagłość wrażenia, wstrząs psychiczny powróci szaleńcowi rozum. Henryk IV, słysząc głos Fridy, zatrzymuje się, jakby sztyletem zdradziecko ugodzony w plecy, później wydaje okrzyk straszliwy, jak ryk zwierza, obejmuje głowę rękami i zaczyna uciekać. Teraz mu się wydaje, że zwarjował naprawdę... Lecz gdy na scenę wpada Matylda, Balcredi i wasale, Henryk powraca do przytomności. Zapala się w nim żądza zemsty. Porywa Fridę, jako rekompensatę za utraconą Matyldę i obwieszcza wszystkim, że już nie jest warjatem. Balcredi rzuca się na pomoc Fridzie. Wówczas Henryk obnaża szpadę, rani śmiertelnie swego dawnego rywala, wszyscy uciekają w popłochu, a rzekomy obłąkany zasiada na tronie i, przerażony intensywnością własnej wizji, która go popchnęła do zbrodni, szepcze te słowa: „Teraz tak... Nie może być już inaczej". Będzie warjatem do końca życia. Warjatem z musu, z powodu zbrodni i przelanej krwi.

(d. c. n.) *Edward Boyé.*

PRZEDSTAWIENIA RELIGIJNE W NASZYCH TEATRACH.



„Zwiastowanie" Claudela w teatrze im. Słowackiego w Krakowie.



„Pasterka wśród wilków" Gheona w teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie.

wiązany był wypełnić własnym dowcipem twórczym kanwę, jaką mu podano. Scenarjusz każdej sztuki wywieszony był na ścianie, za kulisami. Rola nie mogła się odsuwać od tradycji, czyli iż grano z góry określone typy: Arlekina, Colombiny, Lelia etc. Dobry aktor musiał być w takich warunkach prawdziwym artystą, komedjantem „dell'Arte". Miał on do zwalczania (zwłaszcza w pierwszej fazie „commedia dell' Arte") dwa szkopuły: zbytnie panowanie nad sobą lub—zbytni zapał. Jeden z krytyków współczesnych tak pisze o tych szkopułach: „Jedni, bardzo sumienni, ale ogromnie chłodni, trzymają się ściśle roli i tak się przytem upierają, że działają paraliżująco na szereg rozmówców. Posiadają jednak pewne zalety ogólne, których nie należy lekceważyć. Drudzy pełni są ognia i unoszą się łatwo. Wpadają w rodzaj szału i, chociaż okazują niekiedy świetne i oryginalne zalety, doprowadzają do rozpaczy szereg kolegów. Z darza się np., że rzucają przez okno kałamarz potrzebny do sceny następnej; zabierają ze sobą fotel, w którym bohaterka ma zemdleć; połykają napój, który miał służyć za truciznę dla kogo innego i mają się doskonale, podczas gdy biedny aktor, który się szykuje do odegrania pięknej śmierci, szuka niespokojnie swej trucizny i jest zmuszony rozbić sobie głowę o ścianę, jeżeli nie ma pod ręką jakiejś broni".

Nie brak jednak było po wsze czasy istnienia komedji „dell' Arte" improwizatorów doskonałych, których pracę ten sam krytyk określa takiemi słowy: „Doskonałym improwizatorem jest ten, który może poddać się zapałowi swej gry bez zapominania o najdrobniejszym szczególe i bez spuszczania z uwagi tego, co mówią i czynią inni, aby właśnie wywołać odpowiedź, której potrzebuje. Musi być jednocześnie osobą rozpaloną przez sztukę i spokojnym aktorem, który ją obserwuje i prowadzi".

Jan Lorentowicz.

Teatry ludowe w Polsce.

II.

Wojna pociągnęła za sobą zupełny zastój w pracy teatralnej. Skoro jednak przewaliła się główna nawałnica, obudziło się i w naszej dziedzinie szersze życie. Związek lwowski kontynuuje dotychczasowe swe prace. W Warszawie zaś w r. 1917 przy Związku Młodzieży Wiejskiej powstaje najpierw Sekcja Teatralna, a niebawem samoistny Związek Teatrów Ludowych. Zrazu chodziło o bezpośrednią pomoc fachową dla kół młodzieży przy urządzaniu przedstawień teatralnych, następnie organizowano specjalne koła teatralne, uzależnione bezpośrednio od Związku.

Związek warszawski obrał inną drogę rozwoju swej pracy, niż lwowski. Przedewszystkiem oparł sie na istniejących już sekcjach teatralnych prry Kołach Młodzieży, a znacznie mniej się opierał na własnych ko-

łach, jako podstawowych komórkach organizacyjnych. Wobec tego, że działających teatrów młodzieży było kilkaset, wyłoniła się natychmiastowa potrzeba stałych instruktorów; w tym celu Związek prowadził specjalną szkołę instruktorów teatralnych (3 letnią), a gdy ta myśl okazała się mało produktywną, zamieniono tę szkołę na 3-miesięczne kursy dla kierowników teatrów ludowych. Wytworzyły się odrazu rozległe potrzeby organizacyjne, a tu przy spadku waluty polskiej mimo poważniejszych zasiłków rządowych nie zdołano tym potrzebom zadość uczynić. Zwłaszcza nie udało się na wzór Lwowa stworzyć wypożyczalni kostjumów. Nie można jednak zaprzeczyć, by warszawski Związek nie miał własnego dorobku Posiada bibljotekę i wypożyczalnię sztuk i nut (1500 tomów) Tekstów Związek nie drukował, poddając bardzo surowej krytyce dotychczasowe w tej mierze wydawnictwa. Natomiast wydał 8 tomików Bibljoteczki Teatralnej, omawiających monograficznie a w formie popularnej takie sprawy jak: budowa sceny, efekty świetlne, żywe obrazy, malowanie dekoracji, zasady charakteryzacji i t. p Podobnie jak we Lwowie i Związek warszawski wydaje swój miesięcznik p. t. „Teatr Ludowy" (dotąd 8 roczników). Związek Warszawski rozszerzył zakres pojęcia teatru ludowego, obejmując tą nazwą wszelką teatralną twórczość poza teatrami zawodowemi, a więc teatr dziecka, szkolny, żołnierski, robotniczy, chłopski, małomiasteczkowy, wszelkiego rodzaju zabawy, uroczystości' koncerty, obchody, obrzędy i t d. Zwrócono baczną uwagę na samorodną twórczość ludu, próbowano samorzutnej scenizacji utworów lirycznych i epickich, dramatyzacji i scenizacji legend, baśni i zdarzeń lokalnych, usiłowano teatr wiejski związać z obrzędami i zwyczajami miejscowemi, wykorzystać zabytki historyczne i t. p Pomysłów rzucono sporo; ale nie sprostano organizacyjnej robocie, niejedna twórcza myśl pozostała w sferze akademickiej teorji, nie dotarła tam, gdzie się teatr robi, wskutek czego i w kołach warszawskiego Związku niewiele różni się praca od tradycyjnego teatru anczycowskiego.

Związek warszawski obejmuje przeszło 300 zespołów. W pracy teatralnej daje ludowi jaknawięcej swobody, walczy z mechanicznem odrabianiem wyuczonej roli i metoda zbliżającą się do prac redutowców stara się wyzwalać z prostych ludzi ich własną twórczość. Opierając się zaś nie tylko na własnych kołach, ale i na organizacjach pokrewnych (młodzieży, nauczycielskich, robotniczych), wydaje „Teatr Ludowy" w większej ilości i przynajmniej tą drogą uświadamia masy o celach i drogach amatorskiego teatru.

Ażeby zaś materjał informacyjny dopełnić, dodam, że w listopadzie ub. r. odbyła się we Lwowie konferencja przedstawicieli obydwóch związków pod przewodnictwem delegata Departamentu Sztuki. Na konferencji tej postanowiono obydwie organizacje złączyć w jedną, którąby swoją działalnością objęła całą Rzeczpospolitą. Już się opracowuje odpowiedni statut, a „Teatr Ludowy" jest już organem obydwóch związków. To co dotąd zrobiono w teatrach ludowych, jest mniej niż początkiem zaledwie. Wyobraźmy sobie, że kół teatralnych działających w Polsce jest nie kilkaset, ale tysiące. Ująć to w jakąś celową formę organizacyjną, tchnąć w zespoły najróżnorodniejsze myśl twórczą, — to wielkie zadanie przyszłości, które czeka na rozwiązanie. Wobec przekreślenia przywileju i kasty w społeczeństwie, trzeba temu ogółowi, który jest przecież narodem, dać, a raczej dopomóc stworzyć własny teatr. Masy te nie są jeszcze przesycone ani tem mniej przemęczone kulturą, one są głodne kultury. Teatr mas, urządzany rzadko, staje się zdarzeniem nieprzelotnem, jak codzienne przedstawienia w wielkich miastach. Teatr ludowy może dużo zrobić dla podniesienia kultury duchowej tych mas, i nietylko duchowej ale i materjalnej.

A wreszcie sądzimy, że gdy te miljonowe masy kulturalnie dojrzeją, a dojrzeją w czerstwości i świeżości ducha, to z niemi wybudujemy prawdziwy teatr narodowy, któsię będzie stwarzał raz na parę lat, nie w budynku, ale pod sklepieniem nieba, przy udziale mnogich pielgrzymek. A grać się będzie może „Legjon", może „Dziady", a może nowe dzieła, specjalnie napisane na takie narodowe święto przez współczesnych twórców.

Jędrzej Cierniak.

Czy mamy „teatr narodowy"?

(ciąg dalszy)

Z czasem jednak wyrobiły się środowiska umysłowe, dla których ten „teatr ludowy" począł już nie wystarczać, i które, karmiąc się zrazu tą samą strawą, co „lud", — poczęły tworzyć własny dramat i teatr, bardziej odpowiadający wyższej ich kulturze wzgl. specjalnym celom. Były to *szkoły* — klasztorne i uniwersyteckie — oraz *dwór*, zrazu królewski a potem dwory magnatów. Kulturę tę, od czasu renesansu opartą na łacinie klasycznej a nie, jak w średniowieczu, kościelnej, oraz na wyżej rozwiniętych kulturach zachodnio-

europejskich mogli przyswajać sobie tylko ludzie z warstw wyższych; natomiast ludowi była niedostępna zgoła; lud żył dalej swojemi tradycjami średniowiecznemi, pełnemi rodzimości, ale zarazem rosnącej wciąż ciemnoty i barbarzyństwa. I oto tragedją Polski stało się to, że między temi dwiema połaciami narodu polskiego zabrakło wreszcie wszelkiej żywej więźby kulturalnej,—anomalja tem gorsza, że owa warstwa oświeconych czerpiąca zresztą kulturę swą przez długie czasy niemal wyłącznie z źródeł obcych stanowiła tylko drobną garść w stosunku do ogromnej masy nieoświeconych, która znowu, utrzymując wiernie ducha swojszczyzny, zbyt była ciemna, by wydać z siebie dzieła dużej i trwałej wartości. We Francji, w której stosunki kulturalne ułożyły się do pewnego stopnia podobnie, jak w Polsce, skrzepły pierwiastki rodzime teatru ludowego w wielką komedję Moliera, owa zaś elita duchowa, skupiająca się wokół dworu, zdołała wydać geniuszów „oświeconej" a jednak i narodowej tragedji; w demokratycznej Anglji w której owego rozdziału społecznego a raczej kulturalnego nie było nigdy w tym stopniu, co na kontynencie, zjawił się olbrzymi geniusz ludowy, który cały bujny średniowieczny teatr angielski przetopił na arcytragedje i komedje, mające stać się własnością całego narodu angielskiego, jednem z głównych spoideł i rozczynników powszechnej kultury narodowej Anglji. U nas niestety nie poszły sprawy ani torem francuskim ani angielskim: nie stworzyliśmy ani wielkiego własnego dramatu „oświeconego" czy literackiego, ani wielkiego teatru „ludowego", nie mieliśmy polskiego Racine'a, ani Szekspira, nie zjawił się polski Molier czy Goldoni, ani polski Calderon czy Lope de Vega. Jakże to się stało, że aż po w. XIX geniusz narodu polskiego nie zdobył się na równi z innemi narodami na własny teatr, w którymby element rodzimy, ludowy związał się z sztuką, z wysokim artyzmem w twór ponadindywidualny, ponadstanowy, powszeczny, narodowy? Była i u nas taka możliwość wtedy, gdy jesze ów teatr ludowy, średniowieczny stanowił niemal jedyny u nas rodzaj teatru a krzewił się bujnie i pospólnie, czerpiąc swe soki z całej pełni i głębi powszechnego życia polskiego, zanim więc jeszcze wyłoniły się zeń *teatr dwo ski i teatr szkolny (jezuicki)*. Toć zrazu nawet one niezbyt chyba odbiegały od owej wspólnej macierzy, skoro z początkiem XVI w. i później jeszcze te same utwory wystawiano i w szkołach dla żaków i na dworze dla panów, co i na wsi i po miastach dla ludu.

Józef Mirski.

(d. c. n.)

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W ubiegłą niedzielę wygłosił w Reducie *prof. Sinko* wykład o Wyspiańskim, na którym z wielką sumiennością i erudycją wykazał łą̨czność ideologiczną „Wesela", „Wyzwolenia" i „Akropolis". W końcu rzucił myśl, by — dopóki nie powstanie specjalny teatr Wyspiańskiego, w którymby można wystawić jako całość te trzy utwory — zorgani owano przedstawienie, w któremby połączono fragmenty tych dzieł, złączone wspólną nicią ideową. Jest to pomysł zupełnie niezgo ny z artyzmem Wyspiańskiego, którego zrealizowanie godziłoby w konstrukcję utworów, tak, w trzech tych utworach, różną. Przecież sama ideologja utworu nie może rozstrzygać o jego jednolitości.

* * *

W ubiegłym tygodniu odbywały się *egzaminy aspiranckie w Związku artystów scen polskich* Egzaminy te mają już ustaloną reputację. Cały szereg ludzi zdolnych pozbawia się na nich prawa występowania w teatrze. Obecnie sytuacja jest tem tragikomiczniejsza, że niektórzy ze zdających występowali już bądź to w Reducie, bądź też w teatrze im. Bogusławskiego, gdzie zostali uznani za siły pożyteczne i utalentowane. Nie wiem czem i jakiemi względami kierowała się komisja egzaminacyjna, jest jednak zastanawiające, że uznała się za kompetentniejszą od Osterwy, Limanowskiego i Schillera, którzy siły te wypróbowali dostatecznie w ogniu prób i przedstawień i nie dała im tytułu aspirantów. W ten sposób komisja podcina skrzydła młodych talentów, a Związek staje się Związkiem walki z talentami. W komisji nie mogą zasiadać profesorowie szkół dramatycznych, gdyż mimowoli czynnik konkurencyjny lub niezgodność z metodami pracy innych szkół utrudniają objektywność oceny Departament Sztuki powinien wglądnąć w sprawę tych, szkodliwych dla kultury teatralnej, egzaminów. Oczywiście jest to bardzo utrudnione, gdyż referentem teatralnym Departamentu Sztuki jest prezes Związku. Ale i to jest właśnie jedna, z nienormalności, która powinna być najrychlej usunięta.

* * *

Jak słychać sztukę polską na *wystawie paryskiej* reprezentować będzie teatr im. Bogusławskiego, który wystawi „Pastorałkę".

* * *

W jednym z dzienników warszawskich czytamy w entuzjastycznej *recenzji z „Kurnika"* następujące zdanie: „Z tej przepysznej, trzyaktowej komedji wychodzi się jak po wychyleniu kielicha pienistego szampana. Wychodzi się podnieconym tym wytwornym, choć mocno pieprznym „rausch'em" i tyle ma się werwy, że... że doprawdy trudno jest tak zaraz, tak bezpośrednio iść spać". Powodzenia. Widzimy, że przed teatrem odkrywają się „nowe zadania".

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Zygfryd“ dramat muzyczny R. Wagnera.

Wystawienie „Zygfryda“ jest niewątpliwie wysiłkiem artystycznym naszej opery, która pokonała wielkie trudności i pod względem muzycznym stworzyła przedstawienie o wybitnych wartościach. Główna w tem zasługa Dołżyckiego. Reżyserja i strona malarska trzymały się z dość dużem powodzeniem? wzorów zagranicznych. Nieszczęśliwy był tylko pomysł dekoracyjny w trzeciej odsłonie, zupełnie niezgodny z realizmem innych dekoracyj. Także raziły schody, wiodące do Brunhildy. Próba wyłamania się z wzorów realistycznych przedstawień Wagnera w trzeciej odsłonie nasuwa cały szereg głębszych refleksyj na temat formy i treści w teatrze, któremi — w związku z innemi wydarzeniami w naszem życiu teatralnem — podzielimy się niebawem z czytelnikami. *W.*

Prasa i teatr.

(STYCZEŃ).

W ubiegłym miesiącu prasa stosunkowo więcej niż dotychczas poświęciła miejsca twórczości Emila Zegadłowicza. Poza drukowanem w „Życiu Teatru“ studjum *F. Siedleckiego,* wymienić należy artykuły tegoż autora w „Gazecie administracji i policji państwowej“ (nr 1), tudzież *J. Kisielewskiego* w „Robotniku“ (nr. 19), poświęcone „Nocy św. Jana Ewangielisty“. O żywem zainteresowaniu, jakie budzi twórczość Zegadłowicza, świadczy artykuł wybitnego — prawnika prof. J·worskiego pt. „Poeta wsi“ („Czas“ nr. 294). Oby i teatry nasze zainteresowały się utworami scenicznemi Zegadłowicza, którego w ubiegłym sezonie wprowadził na deski sceniczne teatr im. Słowackiego w Krakowie.

Książce Rapackiego pt. „Sto lat sceny polskiej“ poświęcił interesujące uwagi *Wojciech Dąbrowski* w „Warszawiance“ w artykule pt „Aktor i dyrektor“ (nr. 1). Autor nie zgadza się z Rapackim, nie uznającym dyrektorów—nie aktorów. „Przecież najświetniejsze punkty w dziejach teatru polskiego w okresie porozbiorowym, to właśnie takie dyrekcje nie aktorskie“. Pozatem książkę Rapackiego omówili *A. Zagórski* w „Przeglądzie wieczornym“ i *F. Hoesick* w „Kurjerze Warszawskim“.

Drugi tom książki Pinińskiego o Shakespearze znalazł świetnego sprawozdawcę w *Wład. Tarnawskim* („Przegląd współczesny“ nr. 32).

Książkom Brumera o „Uwagach o inscenizacji“ tudzież „Scenie i widowni“ poświęcił obszerny artykuł w „Expresie Porannym“ (nr. 25) *J. Lorentowicz* pt. „Z naszej teatrologji“, omawiając te książki na tle dążności teatrologicznych w Polsce.

O małem zainteresowaniu się aktorów problemami sceny pisze *W. Zawistowski* w „Kurjerze Polskim“ (nr. 4) w artykule pt. „Scena bez widowni“, nawiązując do wykładów teatrologicznych w Reducie, na które uczęszcza tylko znikoma garstka aktorów. Znacznie żywsze zainteresowanie wzbudziły te wykłady w kołach uniwersyteckich

Aktor nasz nie interesuje się teatrem, mimo, że teatr nasz stoi stosunkowo wysoko. O wyższości jego nad teatrem włoskim pisze *S. Kiedrzyński* w „Świecie“ (nr. 1) w korespondencji pt. „Z teatrów włoskich“.

O trudnościach, z jakiemi walczy opera warszawska pisze w „Muzyce“ (nr. 2) dyr. *Młynarski,* stwierdzający, że opera nasza ma w repertuarze około 40 oper i baletów czyli znacznie więcej niż medjolańska La Scala. W liczbie tych 40 oper jest 14 dzieł polskich.

Wspomnieć należy o dwóch głosach reżyserskich. W „Wiadomościach literackich“ (nr. 2) w artykułe pt. „W sieci — i dlaczego?“ *R. Ordyński* wyjaśnia, dlaczego wystawia Teatr Polski sztukę Kisielewskiego i jaką drogę obrała reżyserja utworu. W „Muzyce“ (nr. 2) *A. Popławski* wyjaśnia swą koncepcję reżyserską „Carmen“.

Z przyczynków historycznych wymienić należy artykuł *W. Brumera* pt. „Polskie orlątko“ w „Pani“ (nr. gwiazdk.). Autor przypomina tutaj zapomniany utwór okolicznościowy Żółkowskiego pt. „Dziedzic tronu rzymskiego“.

Modny obecnie temat „Zmierzchu teatru“ podjął w obszernym artykule, ogłoszonym w „Czasie“ (nry 15 i 16) *K. Piotrkowski,* żądający od teatru, by był teatrem duszy i przekazywał z pokolenia w pokolenie skarby słowa.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 8 LUTEGO 1925 R. Nr. 6

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Trzy momenty.

W teorjach, projektach i dążeniach „nowego teatru"—że tem jednem mianem obejmę wszystkich nowatorów w dziedzinie budownictwa teatru, reformatorów sceny oraz sztuki teatralnej — mimo pewne odskoki a nawet sprzeczności istnieje niewątpliwa wspólnota. Streszcza-się ona w trzech momentach.

Pierwszy to *uwielbienie techniki*, jako ujarzmicielki przyrody, oraz *ubóstwienie maszyny*, jako idealnie posłusznego i celowego narzędzia. Technika nowoczesna imponuje, przygniata swą potęgą wszystkich bez wyjątku ideologów „nowego teatru", wierzą w nią niby w Boga Wszechmogącego. Technika, wedle ich wiary, stwarza nieskończone wprost możliwości teatralnego działania na widza, przezwycięża wszelkie opory materji, przestrzeni i czasu. Maszyna zaś to dziecię tej techniki, jakiś nadczłowiek, nieświadomy swej siły, pełniący jednak czynności swoje z nieporównanie większą precyzją od nieudolnej species homo.



Przybyłko Potocka
w „Panu swego serca" Reynala

Na technicznych sztuczkach buduje swój teatr Strnad. Przy pomocy techniki świetlnej „stwarza przestrzeń do gry" Treichlinger. Poetą czasów idących jest zdaniem Kieslera „inżynier twórca wzrokowo-słuchowej symfonji scenicznej, podlegającej prawom najwyższej matematycznej dokładności". Teatr „mechanicznego ruchu" zapowiada Guenter Hirschel-Protsch a El. Lisicki nazywa swój teatr „widowiskiem elektromechanicznem". Chemią, świecącymi i odurzającymi gazami wojuje Prampolini. Większość wspomnianych reformatorów podporządkowuje aktora maszynie, lub nie ceremonjując się wcale maszynę wprowadza na jego miejsce.

Drugi moment to *możliwie najsilniejsze zmaterjalizowanie widowiska*. „Plastyka nie nastrój" woła najbardziej umiarkowany i najbardziej zacofany reformator Treichlinger, który jeszcze chce wystawiać Ibsena i jeszcze mówi o „rozwiązaniu przez duchowość", ale i on „patrzy na dramat" tylko jako „na rytmiczne dzieło sztuki" a przeżycie, które daje widowisko jest — wedle niego — właściwie „przeżyciem urytmizowanej przestrzeni". Lisicki mówi już otwarcie tylko o „ciałach grających", Kurt Schwitters bez wyboru dopuszcza do swej sceny „ciała stałe, płynne i lotne". Dla wszystkich ruch jak najwyższy, fizyczność zjawiska niemal dotykalna, albo i wręcz dotykalna, zerwanie z psychologizmem i z logiką jest przykazaniem nowej sztuki teatralnej. Marinetti, opisując swój „teatr niespodzianek" i „teatr syntetyczny" i grożąc nim w najbliższym czasie osiemnastu miastom włoskim określa go jako „oderwaną (!) syntezę, złożoną z czystych żywiołów bez udziału logiki i psychologji", a natomiast z udziałem „sportu, mechaniki siły mięśni i zmysłu dotyku". Hoenigsfeld w „teatrze bez widzów" chce fizycznie związać widza z akcją, uczynić go współaktorem...

Trzeci moment to *zwiększenie aktywności przedstawienia teatralnego*, wciągnięcie widza w wir scenicznej akcji. Tu naturalistycznie jeszcze zorjentowany Strnad proponuje scenę

okrężną. Treichlinger odrzuca trzy ściany pudła scenicznego, skupia widza dokoła sceny i chce go ukołysać rytmem przedstawienia. Kiessler „zawiesza scenę w przestrzeni" porwać chce widownię w ruch wirowy rozpędzonymi po ślimacznicy (w okół sceny biegnącej) chórami, oślepić światłem, ogłuszyć megafonami. Hirschel Protsch urządza wszelkiego rodzaju szaleństwa świateł i zaraz na wstępie przyprawia widzów o zawrót głowy cyklistowską sztuczką, a na zakończenie zamienia widownię na karuzelę, kręcącą się wokół sceny. Lissicki oszałamia widza sztuczkami technicznemi. Prampolini głosi „scenę dynamiczną" i zalewa widzów nietylko potopem świetlnym, ale wypuszcza na widza gazy tragiczne i rozweselające. Schwitters wciąga widzów w pułapkę, pogrąża ich w nagłym mroku, budzi panikę, kłóci się z nimi, prawie do awantury doprowadza. Hoenigsfeld znosi radykalnie przedział między sceną a widownią, bierze widza za kark, i przymusowo wprzęga do akcji. Od najbardziej wyrafinowanych nowoczesnych wynalazków technicznych aż do sposobów najbardziej prymitywnych, do pierwocin życia teatralnego, uciekają się ci teoretycy, byle poddać widza dyktaturze swoich pomysłów, swoich utworów i swego teatru...

Te trzy momenty charakteryzują najtreściwiej i najdodatniej „nowy teatr" i ten jeszcze w pieluszkach teorji spowity, zapowiadający dopiero swoją przyszłą cudowność czy pokraczność i ten, który już istnieje i wyrasta na podatnej tego rodzaju eksperymentom glebie rosyjskiej w sprzyjającym klimacie ideowym i politycznym. Teatr rosyjski może więc być do pewnego stopnia probierzem wartości rzeczywistych i faktycznych możliwości, tkwiących w „nowym teatrze". To też na wystawie teatralnej wiedeńskiej najwięcej tłoczono się w sali rosyjskiej... W innych bowiem mieścił się albo „passeizm", albo jeszcze niezrealizowane sny. Co w programach i projektach wystawy wiedeńskiej było jękiem położnicy, mającej na dobitek najczęściej tylko wrażenie, że jest w stanie błogosławionym, to w „sali rosyjskiej" było dowodem, fotografją stanu istniejącego.

Czy teatr rosyjski istotnie we wszystkiem jest zbieżny z teorjami „nowego teatru"? Czy urzeczywistnienie tych teorji prowadzi drogą na Rosję? I czy tendencje „nowego teatru" rosyjskiego są istotnie tendencjami rozwojowymi teatru wogóle?

Oto pytania, na które wypada nam teraz odpowiedzieć.

Adam Zagórski.

Jasełka Lucjana Rydla w teatrze krakowskim.

(Z powodu dwóchsetnego przedstawienia w Krakowie)

Kraków, przechowujący różne tradycje, okazał się najwierniejszym miłośnikiem jasełek, które mimo wojny i tak wielkiej obecnie zmiany warunków życia przetrwały w nim do dzisiaj, nietylko w zrzeszeniach towarzyskich i na przedstawieniach amatorskich, ale w uroczystem corocznie wystawianiu ich przez scenę teatru im. Słowackiego. W pięknym utworze Lucjana Rydla p. t. „Betleem Polskie" znalazły nasze jasełka bardzo wysoki wyraz artystyczny, a współpraca artystów plastyków Włodzimierza Tetmajera, Z. Gramatyka Ostrowskiej, ś. p. Spitzjara, a nadto dodatki i uzupełnienia w tekście, dokonane przez poetów ś. p. Edwarda Leszczyńskiego, Macieja Szukiewicza i ostatnio Jozefa Wiśniowskiego, nadają jasełkom tym, obok efektywnej oprawy scenicznej, także i w treści poetyckiej cechy wciąż żywej aktualności.

To też „Betleem Polskie" zrosło się ze sceną krakowską, na której nieprzerwanie, od r. 1905 do dzisiaj wypełnia wszystkie popołudniówki od Świąt Bożego Narodzenia do M. B. Gromnicznej, i to ze znamienną frekwencją publiczności krakowskiej. „Betleem" bowiem ma swój okres kalendarzowy i, wypełniając tłumnie salę widzów we wspomnianym okresie, powtórzone w dalszą niedzielę lutego nie udaje się... Ma ono nadto doniosłą rolę w światku krakowskich kulis. Jest poniekąd próbą sił aktorskich, dalej wskaźnikiem, że sezon doszedł do połowy, a nawet, jak mówi bon mot artystów, od niego zaczyna się już... koniec sezonu i czas oglądania się za nowym...

Z rzewnemi a tyle wdzięku poetyckiego i szlachetnego patrjotyzmu posiadającemi jasełkami Rydla, które poeta wywiódł tak udatnie z dawniejszej szopki krakowskiej, łączą się w teatrze krakowskich różne wspomnienia. W nich widzieliśmy tam najwybitniejszych dzisiaj koryfeuszów aktorstwa polskiego, gdy u progu swej karjery przechodzili „szkołę" krakowską i w którejś postaci „Betleemu" upamiętnili się oni wśród najszerszej naszej publiczności, choćby wspomnieć genialną kreację ś. p. Leonarda Bończy jako żyda w szopkowem intermezzo. Przed premierą i wejściem do żelaznego repertuaru teatru im. Słowackiego ma „Betleem" krótki a pamiętny epizod na innej scenie w Krakowie, ongiś ludowej przy ul. Krowoderskiej, gdzie w prymitywnym budynku usiłował prowadzić teatr t. zw. popularny ś. p. Kazimierz Gabryelski. Tam to zaniósł swą sztukę

poeta, będący na ów czas jako recenzent „Czasu“ w chwilowym konflikcie z dyr. Kotarbińskim. „Betleem“ okazało się dla chwiejącej się imprezy Gabryelskiego złotem jabłkiem, poratowało ją wydatnie finansowo i moralnie, i spowodowało niebywały tam natłok publiczności, a nawet jak podnosi teatralna legenda „przed budę z ulicy Krowoderskiej, zajeżdżały liczne karety i powozy co dyrekcję teatru z pl. Św. Ducha do rozpaczy doprowadzało“. Złotodajny autor miał podobno otrzymać ofertę na napisanie takiej samej sztuki z okazji Wielkiej Nocy .. co jednak nie doszło do skutku. Tylko „Betleem“ przeszło tryumfalnie na scenę główną, gdzie dzisiaj doszło liczby 200 powtórzeń. Z ulicy Krowoderskiej posiada Kraków jeszcze jedno wspomnienie łącznie z „Betlemem“. Tam wyróżnił się w Jędrku-Mędrku w pierwszym roku pobytu na scenie Józef Węgrzyn, zapowiadając odrazu wybitny talent i nieprzeciętną indywidualność artystyczną. Na scenie teatru Słowackiego otrzymało „Betleem“ piękną szatę dekoracyjną i obsadę najwybitniejszych sił zespołu, i tutaj do dzisiaj corocznie wznawiane, stało się poniekąd żywą kroniką tej sceny jak i doniosłych zmian narodowych. Trzeci akt, oparty na hołdzie Trzech Króli u Żłobka, jest w „Betleem Polskiem“ niby wizją patrjotyczną naszych świetlanych postaci historycznych, jak Kazimierz Wielki, Władysław Jagiełło, Konfederat barski i inni. Postacie te, mówiące wersety, krzepiące nas w latach niewoli, w miarę doniosłych zdarzeń dziejowych, lat ostatnich, zmieniały się i uzupełniały. Rozpoczął to sam autor, gdy w r. 1918 na skutek wstrząsającej wiadomości o pokoju brzeskim na gorąco w kancelarji mojej jako ówczesnego tam dramaturga napisał dla będącej już w jasełkach postaci Unity podlaskiego płomienny wiersz — oskarżenie na krzywdzicieli Polski. Brzmi on:

W betleemskiej stajence
Na twarz padłem u progu,
I we łzach wznoszę ręce,
Płaczę żywemu Bogu,
Bo się serce rozkrwawia
Od nowego bezprawia.

Męczeńskie ziemie nasze,
Lud co przetrwał Moskali,
Przekupczyli Judasze
Na łup schizmie wydali,
I kładą nam na głowy
Nowy wieniec cierniowy.

Ojczyzny żywe ciało
Rozcięli jak toporem
Aż im w ręku zadrgało,
Rozdarte tym rozbiorem...
Matko! serca skrwawione
Weź pod Twoją obronę...

Po śmierci nieodżałowanego poety ś. p. Lucjana Rydla, który w pełni sił od nas odszedł, dalsze uzupełnienie „Betleem“ objął Maciej Szukiewicz, dodając do postaci aktu III ułana Wąsowicza z pod Rokitny, gdzie bohaterstwo polskie znalazło tak świetnych spadkobierców. Bohaterską obronę Lwowa upamiętniło później

---

6) Teatr „Nagich Masek“

(Ciąg dalszy).

Sztuka „*Così è se v pare*“. „*Tak jest, jeśli się wam tak wydaje*“. Pan Ponza, urzędnik prefektury w jednem z prowincjonalnych miast włoskich staje się pastwą plotek. Całe miasto trzęsie się z oburzenia. Pan Ponza bowiem, ożeniwszy się, oddzielił żonę od teściowej, zamknąwszy dwie kobiety w oddzielnych mieszkaniach, tak, aby nie mogły komunikować się z sobą. Pan Ponza twierdzi: teściowa jest szaloną. Wierzy w to niezachwianie, że moja żona jest jej córką Liną. To nieprawda. Lina zginęła podczas trzęsienia ziemi. Ożeniłem się po raz wtóry i moja obecna żona nazywa się Julją. Teściowa twierdzi uparcie, że Julja jest Liną. Nie chcę odbierać staruszce złudzenia, które ją trzyma przy życiu, ale nie mogę także pozwolić, aby spotkała się z moją żoną. To chyba jasne!

Teściowa, pani Frola natomiast utrzymuje: Mój zięć jest szaleńcem. Już jako dziecko był bardzo nerwowy i imaginacyjny. Z katastrofy trzęsienia ziemi wyszedł coprawda bez fizycznego szwanku, ale odniósł pewien wstrząs psychiczny i wyobraził sobie, że moja córka Lina zginęła pod gruzami. Nie uwierzył nawet wówczas, gdyśmy ją zdrową i całą do niego przywiedli. Nie chciał jej przyjąć, nie chciał nawet spojrzeć na nią. Musieliśmy tedy uczynić fikcję powtórnego małżeństwa, nazwawszy Linę Julją. Teraz mój zięć jest przekonany, że żyje z drugą żoną, która w istocie jest jego pierwszą, pierwszą żoną. To chyba jasne!

Sprzeczna interpretacja pana Ponzy i pani Frola budzi w mieście niebywałą sensację. Opinja publiczna zmusza wreszcie biednego pana Ponzę do decydującego kroku. Żona stanie przed prefektem i złoży wyczerpujące zeznanie. W końcu dowiemy się całej prawdy, myślą wszyscy z ulgą Lecz pani Ponza ukazuje się na scenie z zasłoną na obliczu, i odpowiada: Dla siebie jestem nikim, dla was

„Betleem“ w r. 1920 w pięknym wierszu, jaki w usta młodocianego orlęcia w mundurku gimnazjalnym włożył ś. p. Edward Leszczyński:

My dzieci Lwowa, tego grodu,
Co ponad wszystko drogi nam:
W dniach oblężenia, klęski, głodu
Niezłomnie trwaliśmy u bram.

Jak lwy walczyliśmy zażarcie,
Krwią dzieci spłynął ulic bruk.
Świat nas skazywał na wymarcie,
A z nami tylko śmierć — i Bóg.

Tam nasze ciała, co poległy,
Tworzyły nowych szańców krąg;
Wszystkie bronionych domów cegły
To dziś pomniki naszych mąk.

Nie żałujemy tej ofiary
Skoro u Boga życia tchem
Gród odkupiliśmy prastary,
By lśnił w koronie polskich ziem.

Ona i Twoją jest koroną,
Z każdym klejnotem, co w niej lśni,
Więc ją niebieską strzeż obroną,
Aby nie zmarniał plon tej krwi.

Ostatnie lata przyniosły zasadnicze zmiany, cały rytm życia naszego na inny ton jest nastrojony, to też i „Betleem“ będące w Krakowie poniekąd soczewką dnia bieżącego, zmienić się musiało. Uzupełnienie powierzył dyr. Trzciński, mający do „Betleem“ duży sentyment, poecie i autorowi dramatycznemu p. Józefowi Wiśniowskiemu, który dość udatnie przeprowadził zmianę charakteru postaci Heroda, nadając mu cechy Lenina i wprowadził nowe postacie: Żołnierza polskiego, dzisiejszego, Weterana z 1863 i Polski współczesnej. Chwila najbliższa, niewiadomo co przyniesie, może w przyszłych sezonach okaże się znów potrzeba dalszych zmian, to też warto przytoczyć choć jeden z udatnych wierszy poety, jako oddźwięk jego serca na wypadki bieżące.

ŻOŁNIERZ POLSKI

Za Ciebie Polsko, za Twoją Wolność
Za wielką Przeszłość i Przyszłość Twą,
Wszystką swą wiarę, zapał i zdolność,
Nieśliśmy zawsze pospołu z krwią.

Już wróg plugawił pól tych kobierce,
A kędy stąpił: — krwawy szedł szloch,
Już chciał się wedrzeć w twe święte serce,
By Cię pochańbić i wdeptać w proch!

Za spustoszone plony i niwy,
Z Twej, Panie, łaski zemściwy miecz
I gniew nasz runął nieustępliwy,
By raz najezdzcę wyżenąc precz!

Tak to „Betleem“ Rydla, ujmując w artystyczną formę na scenie wszystkie nasze przeżycia dawniejsze i obecne, stało się ulubionym utworem Krakowa, nawiedzanym zawsze tłumnie nietylko przez publiczność młodocianą. Starsi też chętnie, a nawet i t. zw. inteligen-

---

taką, jaką mnie widzicie, jaką chcecie, abym była, czyli drugą żoną pana Ponza i córkę pani Frola.

„Otoście państwo odkryli prawdę“ konkluduje osoba z chóru, śmiejąc się nerwowo; osoba, będąca personifikację samego Pirandella.

Sztuka *„Tutto per bene“*. Martino Lori, nie może się pocieszyć po stracie swej żony, z którą przeżył trzy lata w niewysłowionem szczęściu, a która umierając, zostawiła mu jedyną pociechę w postaci małej córeczki Palmy. Przez siedemnaście lat Martino Lori żyje w silnym duchowym związku ze zmarłą żoną Córka Palma jest ulubienicą senatora Manfroni, ex-ministra, przyjaciela i protektora Martina Lori. Senator daje jej olbrzymi posąg i doprowadza do skutku jej małżeństwo z markizem Flavio Qualai.

Pewnego dnia, przypadkiem Martino Lori dowiaduje się okrutnej prawdy. Żona, ubóstwiana żona go zdradziła. Palma jest córką senatora Manfroni. Wszyscy wiedzieli o tem, wszyscy przypuszczali, że on także wie, podczas gdy on, Martino Lori w swej nieświadomości i naiwności dobrodziejstwa senatora brał za wyraz czystej przyjaźni i życzliwości dla siebie i swego domu. Martino Lori pragnie się zemścić na Manfronim. Lecz zabijać go teraz, po dwudziestu latach? Nie, to nie możliwe, trzeba obmyśleć sposób inny. Naprzykład taki: Zmusić Manfroni'ego, aby przekonał Palmę, że ona nie jest jego córką, że zmarła się omyliła — później odebrać dziecko Manfroniemu, tak, jak on jemu przed dwudziestu laty żonę odebrał.

Martino Lori inscenizuję komedję, lecz wkrótce załamuje się wewnętrznie; nie może odegrać swej roli. Wówczas chwyta się innego środka. Zemści się, publikując artykuł o plagjacie, który popełnił Manfroni. Plagjatowi temu senator zawdzięcza całą swoją naukową sławę. Zabije w nim nie człowieka, lecz uczonego; ta śmierć będzie stokroć okrutniejsza.

Edward Boyé

d. c. n.



Aktorzy rzymscy ze swemi maskami (Muzeum Laterańskie w Rzymie)

cja, co jakiś czas ogląda jasełka, by porównać swoje obecne wrażenia z dawniejszemi, przyczem nie obejdzie się często bez krytyk, wobec przedstawień dzisiejszych, bo widziane w młodości będzie zawsze najpiękniejszem...

A „Betleem“ wciąż trwa, bo zamknął w niem kawał swej pięknej czującej duszy prawdziwy poeta, nieodżałowany autor „Zaczarowanego Koła“ i zawsze będzie kusić innych, by w tych pastorałkach dać wyraz swemu zatroskanemu sercu pod naporem różnych przeżyć Ojczyzny.

Stefan Nowiński.

Commedia dell'Arte.

II.

Powodzenie komedji „dell'Arte“ nie zależało nigdy od wartości kanwy, ale od gry samych aktorów. Najwybitniejsi aktorzy-improwizatorzy posiadali doskonałą świadomość swego zadania. Ewaryst Gherardi, słynny Arlekin z XVII wieku, pisze: „Kto mówi dobry aktor włoski, ma na myśli człowieka, który gra więcej z wyobraźni, niż z pamięci, który łączy tak sprawnie swe czyny ze słowami własnemi i ze słowami swego partnera, że wchodzi natychmiast w całą grę i we wszystkie ruchy, których od niego żąda towarzysz a czyni to w taki sposób, jakby się umówili z góry“. Inny aktor włoski, Riccoboni, w swej „Historji teatru włoskiego“ (1723), zauważa: „Aktor, który gra improwizując, gra zawsze żywiej i natutalniej, niż ten, który wykonywa rolę wyuczoną. Czujemy lepiej a więc i mówimy lepiej to, co się samemu wytworzyło, niż to, co się pożyczyło od innych za pomocą pamięci. Ale za te korzyści komedji dell'Arte płaci się innemi niedomaganiami. Przewiduje ona aktorów bardzo pomysłowych, przewiduje nawet jednakowe śród nich talenty, gdyż złą stronę improwizacji stanowi fakt, iż gra najlepszego aktora zależy całkowicie od tego, z kim prowadzony jest djalog: jeżeli ma do czynienia z aktorem, który nie umie pochwycić dokładnie chwili odpowiedzi lub przerywa nie w porę, gra jego słabnie, albo też niknie jego dowcip“.

Całkowita improwizacja w komedji dell'Arte nie istniała i oczywiście nie mogła nigdy istnieć. Aktorzy, a zwłaszcza aktorki posiadali cały arsenał różnych środków pamięciowych i posługiwali się tymi gotowymi

materjałami podczas próśb, wymówek, pogróżek, wybuchów rozpaczy lub zazdrości. Nie mniej przeto pozostawał zawsze żywym talent *wyboru* i stosowanie tych środków wobec publiczności teatralnej. Nicolo Barbieri (autor i aktor z początku siedemnastego wieku) opowiada, że zarówno on, jak jego koledzy, posiadali w swej pamięci bogaty zapas „sentencyj, konceptów, oświadczyn miłosnych, wymówek, objawów rozpaczy lub obłędu“. Ale takie bogate zapasy improwizatorów nie zmniejszały ich zasługi, gdyż utrwalały śród następnych pokoleń aktorskich charaktery, język i tradycyjne gesty odtwarzanych postaci, jednocześnie zaś sama indywidualność aktora obdarzała kreowaną przez niego postać nowem życiem, nowemi cechami i nowymi gestami. Wskutek tego można w ciągu wielu stuleci śledzić życie każdej z tradycyjnych figur (Arlekin, Pulcinella, Brighella, Doktor, Kapitan itd.), jakby chodziło o kogoś żywego, wcielonego wielokrotnie i rozwijanego w charakterze. Nawet najbardziej zdecydowana indywidualność dobrego improwizatora nie odrywa go od odtwarzanej postaci; łączy się z nią całkowicie. W ten sposób „commedia dell'Arte“ mnoży wciąż swą rodzinę, obdarza ją dziećmi i krewnymi.

Obok zapasów pamięciowych, aktor-improwizator używał także środków innego gatunku. Nazywano je „lazzi“ co znaczy: wybieg, igraszka. Arlekin np. udawał, że rzuca pestki od wiśni w twarz Scapina; że łapie w powietrzu muchy i zjada je ze smakiem. Pragnąc powiększyć efekt otrzymanego policzka, aktor napełniał usta wodą. Niektórzy znowu z wykonawców sztuki byli pierwszorzędnymi akrobatami. Osiemdziesięcio-trzy letni aktor pewien umiał wymierzać policzek... nogą.

Pomysły komiczne improwizatorów były niezmiernie obfite i różnorodne. Duchartre zanalizował kilka komedyj dell'Arte, grywanych przez Włochów w Paryżu. Oto np. „Arlekin jako praczka pałacowa“, która „dostarcza pieluszek dla wszystkich dzieci eunuchów wielkiego seraju“. Arlekin ubrany jest z jednej strony na mężczyznę, z drugiej — na kobietę. Scena ptzedstawia sklep handlarza limonady, znajdujący się obok sklepu praczki. Arlekin biegnie od jednego sklepu do drugiego i kręci się tak szybko. że Pascarielowi zdaje się, iż raz widzi praczkę, to znów — handlarza limonadą. W końcu Arlekin przebiera się na grubą mamkę i zmusza Pascariela, aby uznał za swoje to niemowlę, które trzyma na ręku:

„Cóż za barbarzyński ojciec! Wypierać się dziecka, które cię kocha od kołyski! Biedne maleństwo! Gdy zdaleka zobaczy osła, wieprza lub wołu, biegnie, aby go popieścić, myśląc, że pieści swego ojca! Już w drugim miesiącu życia objawił wszystkie skłonności: nie uspokoił się, dopóki nie dostał do rąk kart; bawi się tylko fajką; nie chce ssać, dopóki nie umaczam piersi w winie“. Mezzetino został zaczepiony przez młodą kurtyzanę, która go zapytuje o drogę na „Place de Grève“ (miejsce egzekucji zbrodniarzy). Mezzetino kłania się jej pięknie i odpowiada: „Niech panienka posuwa się dalej tak, jak pani zaczęła, a napewno tam dojdzie“.

Arlekin, jako Merkury, zjawia się na scenie na tekturowym orle, który spuszcza się z sufitu. To znowu przybywa na rydwanie Neptuna, lub w gondoli, w kabrjolecie, na ośle. Izabelli zdaje się, że jest sama w parku, ozdobionym posągami. Nagle jeden z tych posągów kicha i wszystkie schodzą z piedestałów. W sztuce „Swawola Arlekina“ Mezzetino i Pulcinella siedzą podczas wspaniałej uczty przy stole. W chwili, gdy pragną zadość uczynić swemu łakomstwu, krzesła ich wznoszą się wysoko w górę, jak windy. Takich sztuczek było pełno w komedji d e l l ' A r t e. W sztuce „Portret Arlekina“ zdradzona Colombina zjawia się na miejscu twarzy Arlekina i znika. „Ci, którzy nie widzieli przedstawienia tej komedji — pisze Gherardi — nie będą mogli zrozumieć, w jaki sposób Colombina znajduje się w portrecie. Nauczę ich tego. Portret Arlekina jest w całej, naturalnej postaci, ale bez głowy, co urządzono w ten sposób, że gdy ją się pcha od tyłu, to się podnosi. Wskutek tego Colombina, która przez piwnicę Doktora może w każdej chwili wejść niewidzialna do Arlekina, przychodzi pocichutku z tylnej strony portretu i wsuwa swą głowę zamiast głowy portretu“.

Jednym ze stałych środków ekspresji w komedji d e l l ' A r t e była m a s k a, wiodąca swój ród z Grecji i Rzymu. Publiczność lubiła poznać charakter figury zaraz po jej zjawieniu się na scenie. Maska była właśnie najprostszym i najpewniejszym środkiem powtarzania charakteru i ustalania go pod znakiem wieczności. Tradycyjne maski komedji dell'Arte, świetnie stylizowane, poczęte były niewątpliwie w tym duchu Maski te nie śmiały się, nie płakały, nie wyrażały żadnego określonego uczucia, tak jak to czyniły maski starożytne oraz maski chińskie i japońskie. Maski komedji dell'Arte mają wyraz nieuchwytny, tak pełny możliwości i niemożliwości, jak uśmiech Giocondy. Pozatem maska przewiduje nieustanną, wystudjowaną, doskonałą grę ciała, które musi się stać nowem obliczem. Skaramusz pobudzał

np. przez kwadrans do głośnego śmiechu, chociaż nie odezwał się ani słowa.

Maski starożytne dzielono na kilka rodzajów: komiczne, tragiczne lub satyryczne. Najprymitywniejsze robiono z kory drzewnej lub ze skóry obciągniętej płótnem. Dla lepszej konserwacji modelowano je w drzewie. Rozmiary maski stosowano do objętości amfiteatru, tak, aby je można było widzieć dość wyraźnie z ostatnich ław. Według odległości od widza regulowano również skalę głosu. Niekiedy do masek takich dodawano miedziane blachy, które spełniały rolę dzisiejszej tuby gramofonowej. Zbliska takie maski były okropne; przeznaczone były na to, aby coś wyrażać zdaleka.



Aktorzy teatru starożytnego.

Maski komedji dell'Arte miały inne przeznaczenie. Subtelne w wykonaniu, robione były z cieniutkiej i lekkiej skóry podłożonej płótnem. Brzegi miały wilgotne, aby można było wydobywać najdrobniejsze zmarszczki. Same przez się, bez pomocy aktora, nic nie mówiły o uczuciach figury. Nie przeszkadzały jednak w wyrażaniu radości lub smutku. Rozmaici świadkowie współcześni wyliczają sławnych Arlekinów, którzy, grając w masce, umieli wyciskać łzy u słuchaczów. Sławny Garrick, zachwycony raz grą arlekina Bertinazziego, który, odwróciwszy się tyłem do publiczności, jedną ręką tarł sobie grzbiet, a drugą wygrażał człowiekowi, co go obił przed chwilą, zawołał: „Patrzcie. ile plecy Bertinazziego mają wyrazu!" Sztuka bowiem dobrej gry w masce nie mogła istnieć bez doskonałej wiedzy pantominy. Przy jej pomocy wszystkie muskuły ciała współdziałały w wydobywaniu ekspresji i zastępowały muskuły twarzy.

Jan Lorentowicz.

BIBLJOGRAFJA.

Leon Piniński: Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety. Część II. Dramaty z dziejów Anglji. Komedje. Lwów. Wyd. Zakł. nar. im. Ossolińskich. 1924.

Pisząc w ubiegłym roku o pierwszym tomie dzieła Pinińskiego, podniosłem, że należy je polecić uczniom szkół dramatycznych. Obecnie, po przeczytaniu części drugiej, sąd ten powtarzam, gdyż w książce P. uderza nietylko wybitna znajomość Shakespeara, ale umiejętność charakteryzowania poszczególnych postaci jego utworów. A to dla aktora i dla adepta aktorskiego jest rzeczą decydującą. Piniński maluje te charakterystyki na tle epoki, podaje wpływy jakim postacie Shakespeara ulegały. Nie czyni tego w sposób nudny, scholastyczny, lecz oświetla, jako naturalną ewolucję sztuki dramatycznej. Stąd to wypływ, jaki wywarł np na „Komedję omyłek" Plaut wydaje się całkiem naturalny. Również wnika P. w proces twórczy S. Falstaff — zdaniem jego — rozrósł się do rozmiarów arcydzieła podczas pisania, przysłaniając tem samem to, co stanowić miało istotny dramat. „Gruby Falstaff — czytamy — ująwszy tak samego autora jak i publiczność, spowodował przekształcenie planu dramatu i rozszerzenie go na część II pierwotnie nie zamierzoną".

Dzieło P. stanowi poważny przyczynek do studjów nad dramatem europejskim.

Wube.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Wicedyrektorem teatrów miejskich został zamianowany p Henryk Górecki, dotychczasowy sekretarz teatrów. Nareszcie magistrat zorjentował się, że nie należy szukać kandydatów na stanowiska kierownicze w teatrze poza teatrem. P. Górecki jest bardzo dobrze obznajmiony z administracją teatrów miejskich, jest energiczny i zamiłowany w swej pracy, spodziewać się więc należy, że odpowie pokładanym w nim nadziejom.

* *

Teatr im Bogusławskiego przechodzi silny kryzys finansowy. Spodziewać się należy, że zarówno Departament Sztuki jak i magistrat umożliwią dalszą egzystencję tego pożytecznego i wartościowego teatru.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski: „Poczekalnia I klasy", komedjo-farsa w 3 aktach J. Kaweckiego (31. I.).

Jeśli porównamy farsę Kaweckiego z komedją Fredry pt. „Przyjaciele", zobaczymy jakim ewolu-

cjom uległ typ kobiecy. Pani Rut jest prawnuczką fredrowskiej Zofji, ale jest kobietą nawskroś współczesną, snobistycznie pragnącą nasycić się coraz to innemi wrażeniami, nie potrafiącą jednak tych wrażeń przeżyć głębiej i dłużej. „Poczekalnia" napisana jest dowcipnie, z dużem zacięciem farsowem, choć czasem razi niewybredność tonu Jest ciekawą próbą przedstawienia nowego typu indywidualnego w farsie. Przybyłko świetnie utrafiła w ton niespokojnego ducha kobiety. Doskonałą galerję stworzyli pp. Maszyński, Zelwerowicz, Orwid, Warnecki i i. Leszczyński w niewyzyskanej przez autora roli „prawdziwego mężczyzny" nie wyszedł poza szkic.

Wube.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

POLONICA. „Prager Presse" z 21 stycznia ogłasza list z Warszawy pióra St, w którym czytamy o przedstawieniach „W sieci" Kisielewskiego w Teatrze Polskim (z wyróżnieniem Modzelewskiej, Warneckiego i Samborskiego) i „Gry" w Teatrze Małym. Dalej autor listu zapowiada z radością wystawienie „Maskarady na poddaszu" Vojnovica tudzież ocenia bardzo życzliwie „Sto lat sceny polskiej" Rapackiego tudzież „Scenę i widownię" Brumera.

Wkrótce ukaże się na scenach angielskich „Igrzysko" Staffa,

PIĘĆDZIESIĘCIOLECIE OPERY PARYSKIEJ. W roku 1875 otworzono podwoje opery, zbudowanej według projektów K. Garniera. Na uroczystości inauguracyjnej wystawiono akt z „Żydówki", „Hugonotów" i balet „Źródło". Obecnie uczczono pięćdziesięciolecie wystawieniem czwartego aktu „Hugonotów" (według starych szablonów), trzeciego aktu „Sylwji" Delibesa i „Trjumfu miłości" Lulliego w nowem opracowaniu.

„GUDRUN W ISLANDJI". W Hadze wystawiono z wielkiem powodzeniem operę P. Klenaua pt. „Gudrun w Islandji". Kompozytor jest zarazem autorem libretta. Klenau, autor opery pt. „Sulamit" wystawił już w 1918 roku w Mannheim operę pt. „Kjartan i Gudrun". Obecnie poddał zarówno tekst jak i partyturę ścisłej rewizji i tak powstało nowe dzieło, znacznie głębsze, w którem autor położył główny nacisk na tragizm losu Gudruny. Klenau nie dba o zewnętrzny efekt, jego muzyka jest wewnętrznem dopełnieniem tekstu, z którym ściśle się wiąże.

„TAJFUN" JAKO OPERA. Utalentowany kompozytor węgierski, T. Szanto napisał operę, którą osnuł na tle popularnej sztuki Lengyela. Kompozytor studjował przez dłuższy czas muzykę japońską i studja tę wykorzystał przy opracowaniu partytury, napisanej bardzo zręcznie i efektownie. Opera jest melodyjna, nie brak jej poczucia dramatyczności Wykonawcy głównych ról mają tu szerokie pole do popisu nie tylko jako śpiewacy, ale przedewszystkiem jako aktorzy. Operę przyjęto na premierze w Manhainie b. życzliwie.

W TEATRZE DANNON. André Pascal wystawił jednego wieczoru 2 sztuki: Pierwsza — komedja w „trzech aktach i czterech rozmowach telefonicznych" p. t. „Tout s' arrange" — to dość banalna historja trójkąta małżeńskiego, urozmaiconą dodaniem kochanką na pocieszenie zdradzonej małżonce Komedja złożona jest jakby z kilku sketchów, pełna dłuższych dygresj i ulubionych pzzez autora doskonałych djalogów.

Oryginalna jest druga sztuka — jednoaktówka p. t. „L'affoire Juliette".

Wydalony za nieudolność współpracownik pewnego czasopisma, ukrywając się pod pseudonimem „Juliette", nadsyła swej redakcji świetne artykuły, które zdobywają pismu powodzenie. Tajemnicze incognito budzi w redakcji sensację i powoduje szereg komicznych qui pro quo.

Komedja napisana żywo i dowcipnie.

W TEARZE DU MARAIS w Brukseli wystawiono bajkę w 3 aktach Jamesa Barrie, tłomaczną przez Jules Dalacre'a, p. t. „Nowy Kopciuszek". Dzieje życia i dzieje marzenia nowego kopciuszka — młodej egzaltowanej służącej — przedstawione są nowym i słodkim stylem. Pierwszy i trzeci akt dzieją się w płaszczyźnie życia realnego, drugi — jest uscenizowaniem bajki marzenia kopciuszka; w rezultacie powstaje amalgamat pierwiastków różnorodnych, lecz scharmonizowanych.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 15 LUTEGO 1925 R. Nr. 7

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Akcent i rytmika w dykcji.

Poruszona przez p. Bolesława Niedźwiedzkiego w nr. 3 „Życia Teatru" r. b. kwestja akcentu łączy się organicznie ze sprawą zaniedbania żywej mowy na scenie, na które głośno skarżą się obecnie reżyserowie i kierownicy teatrów. Nie można jednak akcentu przeciwstawiać dykcji, jak to uczynił p. Niedźwiedzki, albowiem właściwe akcentowanie wyrazów mocnych w zdaniach jest jednym z najważniejszych przymiotów dobrej dykcji, zwłaszcza w naszym języku.

Dykcja bowiem polska nieznosi sztucznej śpiewności i przelewania dźwięków — wymaga daleko większej szczerości i naturalności nawet w dramacie i tragedji, aniżeli np. deklamacja francuska lub włoska, które pozwalają na rozciąganie frazesów i spadki głosowe nieznane w mowie potocznej. Pod tym względem dykcja polska jest podobną do angielskiej i rosyjskiej Wiadomo zaś, że w Niemczech Kainz przed dwudziestu laty zreformował dykcję w dramacie poetycznym, odjąwszy jej dawny patos napuszony, przyspieszył natomiast *tempo*, wygłaszając tyrady w retorycznych dramatach Hebbla, Grillparzer'a i Wilbrandt'a.



Fot. S Brzozowski.
Stanisławski jako L. Gala w „Grze" Pirandella.

W dykcji polskiej nawet koloryt uczuciowy skupia się głównie na wyrazach akcentowanych. Dla tego też słusznie Juljusz Tenner w swej „Estetyka żywego słowa" obok akcentu logicznego określa ważność akcentu ***uczuciowego.*** Naprzykład w „Mazepie" w turmie więziennej, gdy Zbigniewa porywa ból i zazdrość, mówi do Amelji (Akt IV sc. 3):

Przestań, niepotrzeba szlochać
Ty zamurowanego musisz ***bardzo kochać***,
Bo ty myślisz, że on się ***poświęcił*** za ciebie.
Kłamstwo, ***omdlał*** ze strachu, to tchórz, jak [Bóg w niebie,
To tchórz, ze ***strachu*** omdleć [musiała gadzina,
Lecz gdy się obudził, to sie- [bie ***przeklina...***

Na podkreślone wyrazy pada silny akcent uczuciowy niezależnie od tego, że na inne wyrazy, jak „przestań" „niepotrzeba" „szlochać" — „kłamstwo" „to tchórz" padają akcenty logiczne.

Albo w monologu Julji, gdy szaleje z bólu i rozpaczy, dowiedziawszy się. iż Romeo, ubóstwiany kochanek zabił w pojedynku jej krewnego Tybalta (Akt III sc. 2)

O ty ***szatanie*** w postaci [***anioła***,
Wężu zdradliwy pełzający [w ***kwiatach***,
Biały ***gołębiu*** z szponami [***sokoła***,
Zgnilizno nędzy w złocistych komnatach
Szlachetny ***zbrodniu***, potępieńcze ***święty***,
Naturo! czemuś we wszystkie ponęty
Rajskiej piękności szlachetnego ciała
Taką ***nikczemną*** duszę przyodziała.

W pierwszych pięciu wierszach akcent uczuciowy zlewa się tutaj z akcentem logicznym na podstawie myślowej ***antytezy***. W ostatnim wierszu akcent uczuciowy pada na wyraz: „nikczemny", gdy akcenty logiczne także wymagają nacisku na wyrazy: „piękności" „ciała" i „duszę".—

Oryginalne skupienie akcentów uczuciowych można zauważyć w kazaniach Skargi, będących wybuchami patrjotyzmu i niepokoju o losy ojczyzny. W Kazaniu Sejmowem ósmem mowi o tych, co „skarb pospolity piastują, o Boże! jako ręce moje mażą iż ledwie połowica ubogich kmiotków i mieszczan na opatrzenie pospolite dochodzi. Takie *niewstydliwe* i *niemiłosierne ojczyzny* i *matki* miłej obłupienie nastąpiło!“ Na wszystkie wyrazy podkreślone w ostatniem zdaniu, pada akcent uczuciowy — a na wyraz „obłupienie“ pada akcent uczuciowy i logiczny zarazem. Aby temu ostatniemu najważniejszemu wyrazowi nadać wagę szczególną, należy przed nim chwilowo głos zawiesić.

(dok. nast.). *Józef Kotarbiński.*

Czy mamy „teatr narodowy“?

(dokończenie).

Tak np. jedno z pierwszych udokumentowanych przedstawień teatralnych „dworskich“ to przedstawienie typowego, szkolnego (humanistycznego) dramatu (z rodzaju moralitetów) p. t. „Ulyssis prudentia in adversis“ w r. 1516, wykonane przez kompanję studentów krakowskich na dworze królewskim, oraz przedstawienie podobnej sztuki Jana Lochera ze Szwabji pt. „Judicium Paridis de pomo aureo“; tę ostatnią sztukę przetłomaczono wnet na j. polski p. t. „Sąd Paryża, Królewica Trojańskiego“ i wystawiano nietylko na dworach, lecz i dla ludu. — Szczególnie *szkoły* okazały się zrazu o wiele konserwatywniejsze pod tym względem od dworów. Wszak kiedy w r 1602 zakazem biskupa Maciejowskiego usunięto misterja z placów publicznych, schroniły się one nie tylko na wieś i do dworków szlacheckich lecz przedewszystkiem do szkół klasztornych — oczywiście z całym aparatem średniowiecznej inscenizacji — a zwłaszcza z owemi arcyludowemi intermedjami, przyczem zważyć należy, że widowiska te, grywane po szkołach, dostępne były najszerszym warstwom ówczesnego „ludu“. Inna rzecz, że poza tym teatrem ludowym szkoły klasztorne, a nadewszystko jezuickie wytworzyły wnet typ bardziej ezoteryczny, szkolny, przeznaczony dla celów głównie pedagogicznych, na który składały się łacińskie, najczęściej nieoryginalne i niedołężne, dialogowane wypracowania (deklamacje) z pod pióra księży-profesorów, bez żadnej na ogół wartości dramatycznej. Wyjątek stanowią owe właśnie intermedja polskie, któremi przeplatano martwe elaboraty szkolne i które mimo pewnych „przeróbek“ odznaczały się zawsze pyszną werwą, rubasznym, lecz doskonałym nieraz komizmem słów, postaci i sytuacyj. I jeszcze jednej okoliczności zawdzięczają teatry szkolne swoje znaczenie: oto każda szkoła klasztorna, a jezuicka w pierwszym rzędzie, posiadała własne theatrum, własną scenę. Jeżeli się weźmie pod uwagę, żeśmy aż niemal do czasów saskich stałej sceny nie posiadali wcale, i to, jaką niesłychaną pierwotnością sceniczną odznaczały się przygodne reprezentacje ludowe, to fakt, że Ojcowie Jezuici i Pijarzy nie tylko mieli swoje stałe theatra, lecz że je w pogoni za jaknajbardziej olśniewającemi efektami, na sposób włoskich, wyposażali we wszystkie najnowsze wówczas zdobycze techniki scenicznej, nabiera w dziejach polskiego teatru szczególniejszego znaczenia.

Nie inaczej miała się rzecz i z teatrem dworskim. Niewiele tam dramat polski święcił triumfów. Jeszcze z początków, za Zygmunta I., wystawiano na dworze królewskim sztuki polskie, lecz potem rozpanoszył się na nim już wyłącznie dramat i język obcy: włoski, niemiecki, i francuski. I tu z teatru utworzono instytucję rozrywkową, przeznaczoną tylko dla szczupłej garści ludzi oświeconych, nienarodową i nie mogącą mieć żadnego wpływu na głębszą i rozleglejszą kulturę narodu poza tem jednem tylko, że pragnąc dorównać zagranicy, przyswajano sobie od niej, jak w teatrze szkolnym, wszelkie udoskonalenia techniczne i w ten sposób teatry te do pewnego bodaj stopnia utrzymywały w Polsce znajomość sceny prawdziwej. Tak więc z jednej strony owa bujna, pulsująca życiem, pełna wigoru i humoru, realna i swywolna, to znowu ascetyczna i pobożna, pełna podniosłych inkantacyj i lamentacyj, obrazów groźnych i ponurych, twórczość ludowa, pozbawiona jednak wszelkiej opieki, organizacji, a przedewszystkiem swojego teatru, a z czasem nawet z kościołów i placów publicznych pędzona do podwórz klasztornych, dworków, karczem i stodół, — z drugiej strony zaś *teatr* szkół i dworów, wcale pieczołowicie pielęgnowany, lecz oderwany całkiem od podłoża twórczości rodzimej i służący przygodnym rozrywkom tylko lub nauce. — Nie dziw tedy, że oryginalna twórczość dramatyczna w Polsce była w tych czasach nader nikła. Nie było jej potrzeby, nie było atmosfery przychylnej, nie było bodźców. To też i te, które powstały, dramaty urodziły się z literatury tylko, a nie z teatru, który tak dobrze jakby nie istniał, albo wprost z potrzeb życiowych, jak ta masa utworów niby — dra-

matycznych, polenicznych lecz poza zewnętrzną formą *djalogu* z dramatem nie mających nic wspólnego. —

„Historia magistra“ powiedziała swoje. Ta, przez wieki trwająca, dziwna i fatalna luka w rozwoju polskiej kultury dramatyczno-teatralnej, musiała w niej nieuchronnie pozostawić głębokie ślady, musiała opóźnić dalszy jej rozwój, a przedewszystkiem odbić się na polskim *repertuarze* i polskim *stylu* teatralnym, świadczących wciąż jeszcze o tej jakby „przyrodzonej“ niedomodze twórczości narodowej. i zasilających się w poczuciu własnej niemocy aż nazbyt obficie z zasobów twórczości obcej

Mamyż, podkreśliwszy całe to rozumowanie, wysnuć z niego wnioski — na teraz i na przyszłość? Nie to było celem wyłącznym naszych rozważań. Chodziło nam o interpretację historyczną pewnego określonego zjawiska, które w skutkach swoich trwa po dzień dzisiejszy. Nie wszystko da się odrobić w krótkim czasie. Wiele zmieniło się już samo na lepsze. Resztę wciąż jeszcze odrabiać trzeba. Jesteśmy znowu państwem, — jesteśmy nadto społeczeństwem *demokratycznem*; czy jednak ów tak zgubny dla całej kultury a spec. dla naszego „teatru narodowego“ rozdział *kulturalny* naszego narodu znikł już zupełnie? czyli innemi słowy: czy wraz z demokratyzacją polityczną nastąpiła i ta bodaj czy nie ważniejsza jeszcze demokratyzacja kulturalna, tworząca duchową podstawę, na której stanąć może teatr naprawdę narodowy? — A w ściślejszej dziedzinie teatru — czy mimo tak szczęśliwie zmienionych warunków i tak istotnie niezwykłego postępu — znikło już wszystko, co dramat nasz i teatr krępuje w ich rozwoju?, czy robi się wszystko, coby rozwój ten mogło przyspieszyć? Nie zdaje nam się by tak było. Bo, choć **np.** nie ze wszystkiem już dzisiaj zgodzić byśmy się mogli na słowa Estreichera, że „przykro jest widzieć, jak dramat ojczysty z przyczyny braku wykształcenia umysłowego u przodowników sceny nie może dotąd rozwinąć się swobodnie i przeważnie na scenie naszej“, ani na to, co w dalszym ciągu mówi o kierownikach naszej sceny, mianowicie, że „byli i są bez wyjątku rzemieślnikami, rachmistrzami, u których zadanie sceny rozwiązuje się kieszenią“, to jednak bez restrykcji i dziś jeszcze pisać się niestety musimy na następujące zarzuty i stwierdzenia Karola Estreichera, ***że historji scen w Polsce nikt dotąd nie opracował.*** (Ten zarzut jest dziś już po części nieaktualny dzięki pracom prof. Windakiewicza, choć i prof. Windakiewicz nie zbyt ściśle odgranicza historję teatru od historji dramatu. Uw. moja). Nie jestto przedmiot wdzięczny ani wielkiej wagi w dziejach oświaty narodowej. Nawet w historji piśmiennictwa dramatycznego gra on rolę podrzędną, dlatego że ***dramat polski rozwija się niezależnie od rozwoju sceny.*** U nas widno całkiem inny stosunek, niż u południowych ludów. ***Tam ze sceny i dla sceny powstał narodowy dramat, u nas scena nie dba ô to, bo obchodzi się ogryzkami z cudzoziemskich stołów“, podczas zaś gdy własny nasz dramat „puka i wprassa się w podwoje sceny, będąc zadowolniony, jeśli go z łaski w repertuarze na krótki czas pomieszczą“*** *

Czy pod tym względem zmieniło się coś od czasów Estreichera?

*) Podkreślenia moje.

7) Teatr „Nagich Masek“

(ciąg dalszy).

Lecz po głębszym namyśle Martino Lori i ten zamysł odrzuca. Walka z senatorem będzie nierówna — nikt nie uwierzy nieszczęśliwemu mężowi, którego opinja poczytuje za winnego, a w każdym razie za świadomego całej sprawy — wszyscy staną po stronie sławnego uczonego.

Martino Lori decyduje się na ostatnią grę. Niech Palma, jej mąż i senator dowiedzą się wreszcie, że on nigdy nie wiedział, że działał nieświadomie w dobrej wierze. Szczere wyznanie Martino Lori odnosi nadspodziewany skutek. Jego córka, która nie jest już przecież jego córką, dopiero teraz zaczyna go kochać, szanować go i współczuć z nim. „Tutto per bene“ — „wszystko dóbrze“ zatem. Innej drogi niema. Trzeba kontynuować dla oczu ludzkich, ową starą, dawną komedję, którą dotychczas w dobrej wierze, Martino Lori grał przez całe życie.

Sztuka „Każdy na swój sposób“ — „Ciasuno á suo modo“. Aktorka Delia Morello wyrzucona ze wszystkich trup teatralnych z powodu swych dziwactw i ekstrawagancji po samóbójstwie malarza Jerzego Salvi przybywa z Neapolu do Rzymu. We wszystkich kawiarniach, salonach i redakcjach biorą ją na języki. Delia Morello należy do kobiet nie znających spokoju wewnętrznego, zdanych na los przypadku — sprawia ona wrażenie zastraszonego dziecka, szukającego instynktownie pomocy.

O obronę tej nieszczęśliwej kobiety kusił się Doro Palegari. Jego przyjaciel Franciszek Savio zwalczał namiętnie jego argumenty, stojąc na stanowisku oskarżyciela Delii Morello. Tak było wczoraj... dzisiaj Doro, ochłódł-

Po tem wszystkiem, co powiedziano, wskazania dopraszają się same. A zatem:

1. Usilna, ze względu na zaniedbania przeszłości, praca nad stworzeniem narodowego typu sceny;
2. Powierzanie kierownictwa teatrów ludziom i światłym i specjalnie uzdolnionym i ożywionym duchem narodowym;
3. Jak najtroskliwsza opieka nad dramatem polskim i udzielanie mu stanowczej przewagi nad sztukami obcemi;
4. Usilna dążność do stworzenia dobrego, polskiego repertuaru średniej miary;
5. Rozbudowywanie i rozpowszechnianie znajomości teorji dramatu;
6. Zabiegi około stworzenia odrębnego działu naukowych badań historycznych, estetycznych i technicznych, poświęconych teatrowi, (tzw. teatrologji lub scenografji), oraz popularyzowanie tej wiedzy, jedno i drugie zapomocą odpowiednich organizacyj i instytucyj.*

Józef Mirski.

ERRATA. W artykule powyższym należy poprawić następujące błędy drukarskie: str. 12, szpalta 2, w. 15 z góry zamiast „zasłużone“ ma być „zawinione“, str. 13 szp 1 w. 3 z dołu zam. „Polakiem“ ma być „Polaków“, str. 38 szpalta 2 w. 16 z góry zam. „głośny“ ma być „główny“, w. 9 z dołu zam. „masę ludzi“ ma być „masę ludu“, str. 43 szp. 1 w. 31 z góry zam. „rozczynników“ ma być „współczynników“.

*) P. artykuł mój pt. „O polską teatrologję“. („Świat“ Nr. 32. R. 1924).

Commedia dell'Arte.

III.

Z komedji dell'Arte, która święciła tryumfy przez trzy wieki, pozostały jedynie suche i zwiędłe kanwy, które są jakby resztką popiołów po wielkim pożarze. Płonne będą usiłowania pisarzy, czy dyrektorów teatrów, którzyby pragnęli z tych resztek odtworzyć całość widowisk, chyba że stworzą trupę improwizatorów, którzy przywrócą życie kanwie. Znakomity Arlekin, Dominik Biancolelli, który był zarówno genialnym aktorem, jak człowiekiem pełnym dowcipu i kultury, napisał sam i ogłosił drukiem znaczną ilość kanw z improwizacjami. Gozzi (w XVIII wieku, gdy jeszcze istniały znakomite trupy improwizatorów) stwierdza, że próby wystawienia tych komedyj na scenie nie miały żadnego powodzenia, „podczas gdy same przedmioty, rozwijane w improwizacji, podobają się jeszcze bardzo publiczności teatralnej“. Flaminio Scala, który jeździł ze swą trupą po Włoszech w drugiej połowie XVI wieku, pozostawił z pięćdziesiąt kanw, które były drukowane w r. 1611. Pisząc o nich, Riccoboni zauważa w swej „Historji teatru włoskiego“: „Flaminio Scala ogłosił drukiem swe sztuki, które nie są djalogowane, ale wyłożone jedynie w prostych kanwach, nie tak zwięzłych, jak te, które wywieszamy na ścianach teatru za kulisami, ale nie dość obfitych, aby można z nich mieć najdrobniejsze pojęcie o djalogach; tłomaczą one jedynie, co aktor ma robić na scenie i nic więcej“. Gozzi dodaje do tej uwagi takie słowa: „Kto chce poznać treść, którą się kierują ci znakomici aktorzy, treść,

---

szy i zastanowiwszy się, gotów jest wyznać Franciszkowi Sario, że to on właśnie miał rację. Tymczasem Franciszek ze swojej strony po głębszem przemyśleniu słów Dora, także mu teraz rację przyznaje. Ten, który oskarżał, staje się obrońcą, ten który był obrońcą staje się oskarżycielem. Przyjaciele, zmieniając swoje stanowiska, zderzyli się przy przejściu ze sobą. Ułudę fikcyjnej motywacji rozerwie dopiero sama Delia Morello. Z wybuchem radości, z bezmiernym szlochem wdzięczności powitała objawienie słów Dora. Odgadł on to, zrozumiał i przeniknął to czego ona w samej sobie nigdy zrozumieć nie mogła. Malarz Jerzy Salvi zakochał się w niej śmiertelnie i pragnął ją poślubić. Lekkomyślny, porywczy, zrozpaczony jej uporczywemi odmowami mówił że oszaleje, chciał odjeżdżać, uciekać. Delia Morello, czując że jej małżeństwo z Jerzym Salvi, będzie dla niego w przyszłości tragedją i nieszczęściem, w przed dzień ślubu oddała się zrozpaczona Michałowi Rocca, nie widząc innej drogi wyjścia. Wówczas Jerzy Salvi popełnił z rozpaczy samobójstwo... Taką była interpretacja Dora Palegari — tymczasem Franciszek Sario twierdził uporczywie, że wszystkie odmowy, walki, chęć ucieczki, wszystko to było symulacją — najwyższą sztuką perfidji kobiecej. Franciszek, znieważony słowami Dora, wyzywa go na pojedynek. Po ukończeniu pierwszego aktu, kurtyna zaraz podnosi się do góry. Widzimy korytarz teatralny, prowadzący do lóż i krzeseł. Widzowie powoli wychodzą z widowni i zbierają się na korytarzu. W tem intermezzu chóralnem dowiadujemy się ze zdziwieniem, że patrzyliśmy na teatr w teatrze, że była to „commedia à chiave“, komedja Pirandella osnuta na prawdziwem zdarzeniu życiowem.

d. c. n. *dr. Edward Boyé.*



Scena teatru Palladio w Vicenze (XVI w)

wywieszoną na ścianie i słabo oświetloną, będzie oczarowany, gdy ujrzy dziesięć lub dwanaście osób, bawiących publiczność przez trzy godziny i trzymających się wskazanej linji akcji“. Tenże Gozzi podaje treść kanwy jednego aktu z ulubionej i wielkiem powodzeniem cieszącej się sztuki „Zerwane umowy“. Oto dosłowne brzmienie tej kanwy:

„AKT I.

Livorno.

Brighella wchodzi, rozglądając się po scenie i, nie spostrzegając nikogo, woła.

Pantalon (scena strachu) wchodzi.

Brighella chce opuścić swą służbę itd.

Pantalon poleca się jego łaskawości.

Brighella rozczula się i obiecuje mu pomoc.

Pantalon mówi (domyślniki), że kredytorzy upominają się o pieniądze, zwłaszcza Truffaldino i że właśnie upływa termin wpłaty itd.

Brighella uspokaja go.

Wówczas:

Truffaldino (scena upominania się o pieniądze).

Brighella znajduje sposób, aby go się pozbyć.

Pantalon i *Brighella* pozostaje.

Wówczas:

Tartaglja w oknie, słucha.

Brighella spostrzega go. Wraz z Pantalonem gra scenę bogactw.

Tartaglia wychodzi na ulicę. Udają razem z Pantalonem żebraków. W końcu zgadzają się wspólnie na małżeństwo córki Tartaglii z synem Pantalona.

Wówczas:

Truffaldino upomina się o swe pieniądze.

Brighella udaje, że je otrzymuje od Pantalona. Po trzykrotnem powtórzeniu tego, wychodzi.

Florindo wyznaje swą miłość Rozaurze i opowiada o głodzie, który go męczy. Stuka do drzwi.

Rozaura słucha jego wyznań miłosnych, chce go wypróbować, żąda od niego podarku.

Florindo mówi, że to nie jest chwila stosowna i że braknie mu środków.

Rozaura prosi, żeby poczekał; da mu sama podarek; wychodzi.

Florindo pozostaje.

Wówczas:

Smeraldina przychodzi z koszykiem, oddaje go Florindowi i wychodzi.

Florindo zajada.

Brighella, posłyszawszy, że Rozaura dała mu koszyk, zabiera mu go i ucieka.

Florindo biegnie za nim.

Leander wyznaje swą miłość Rozaurze. Stara się oszukać Pantalona.

Wówczas:

Tartaglia wychodzi, rozprawiając o wielkich bogactwach Pantalona.

Leander prosi go o rękę córki.

Tartaglia oświadcza, że ją zaręczył z synem Pantalona.

Leander jest zdziwiony, robi scenę etc.“.

Z takiej karteczki, przylepionej na ścianie za kulisami, wyszła cała, tętniąca życiem komedja „Contratti rotti“ w taki sam sposób, jak z czterystu podobnych kanw powstał cały teatr komedji dell'Arte. Najczęściej kanwę szykował sam dyrektor trupy. Niekiedy czynił to jeden z wybitniejszych aktorów, śród których nie brakło ludzi z bujną wyobraźnią. Przy takiej okazji aktor ten gotował dla siebie rolę, w której mógł zasłynąć. Każda trupa posiadała zbiór kanw, odziedziczonych po trupaeh dawnych, lub też zapożyczonych od trup współzawodniczących z nią i do takich kanw dodawała własne pomysły. Aktorzy najczęściej żenili się między sobą, zdarzało się przeto, że wnuk improwizował według kanwy swego dziadka a jednocześnie dziedziczył po nim nietylko jego rzemiosło, ale i jego rolę i jego pomysły. W ten sposób trupa komedji dell'Arte posiadała nadzwyczajną jednolitość.

Trupy włoskie przez długi czas nie rozporządzały prawdziwymi teatrami dla swych przedstawień. Woziły ze sobą na wózkach rodzaj rozbieranej estrady (un treteau) oraz zasłony, płótna, kostjumy i akcesorja. Aktorzy więc epoki Odrodzenia prowadzili niejako żywot kuglarzy. Powierzchnia estrady wzniesiona była dość wysoko, aby widzowie mogli widzieć dokładnie całą sylwetkę aktora. Kurtynę spuszczano naokoło estrady tak, aby spadała aż do ziemi. Estrada podzielona była na dwie nierówne części, kulisy i scenę, za pomocą wielkiego płótna, rozpiętego na dwóch palach. Zazwyczaj to płótno służyło za dekorację, przedstawiało bowiem plac publiczny z perspektywą ulic i domów. Dwa lub trzy otwory w płótnie służyły jako wejście dla aktorów. Po obu stronach estrady doczepiano schody, które pozwalały wejść z ziemi na scenę. Nieraz się zdarzało, że aktorzy, odegrawszy swą rolę, siadali tam sobie najspokojniej na stopniach i przyglądali się widowisku.

Trupy renesansowe posiadały już znacznie bogatsze środki w wielkich miastach włoskich, jak np. w teatrze Palladio w Vicenze. Sala tego teatru zbudowana była półkolisto i amfiteatralnie, jak w teatrach starożytnych. Teatr podzielony był na scenę i proscenium, które dochodziło do pierwszych rzędów. Sama scena podzielona była trzema arkadami, które ukazywały ulice z „prawdziwymi“ domami z drzewa. Ulice te otwierały przed widzem nieskończenie daleką perspektywę. Tego rodzaju m i s e e n s c è n e przynosiła aktorom wielką swobodę działania i wielką różnorodność sytuacyjną Podczas gdy jedna grupa gra na froncie sceny, widz dostrzega w głębi, w ulicy grupę inną Gdy Izabella zjawia się w oknie, Lelio może jej urządzić



Typ dekoracyj i perspektywy architektonicznej z epoki Odrodzenia.

serenadę na ulicy, Brighella zaś, ukryty za arkadą, poznaje ich tajemnicę. Wobec trzech różnych planów, trzy grupy mogą prowadzić jednocześnie różne akcje, nie wiedząc o sobie wcale, widz zaś żadnej z tych grup nie traci z oczu.

Teatr Palladio był, oczywiście, rzadkością. Grywano w przysposobionych odpowiednio gmachach starożytnych teatrów rzymskich, a nawet w cyrkach, urządzanych z wielką fantazją. W pałacu papieża Leona X przedstawiano np. jednocześnie „Assinolo“ i „Mandragorę“. W sali były dwie sceny: jedna po jednej stronie, druga — po przeciwnej. Gdy się skończył jeden akt „Mandragory“, rozpoczynano na drugiej scenie „Assinolo“ i tak widowisko trwało aż do końca, a jedna sztuka służyła dla drugiej, jako intermedjum.

Jan Lorentowicz.

BIBLJOGRAFJA.

Henryk Opieński: Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła. Lwów. Poznań. Nakł. Wydawnictwa Polskiego. 1924.

Jest to nader cenne uzupełnienie monografji Jachimeckiego o Moniuszce. Autor nie podaje analiz poszczególnych utworów Moniuszki, lecz kreśli ich charakterystykę na podstawie zdań współczesnych o autorze „Strasznego dworu". Trzymając się tej samej metody kreśli dosadnie życiorys Moniuszki Na specjalną uwagę zasługuje poraz pierwszy dokonane porównanie tekstów „Halki" wileńskiej i warszawskiej. Jak wiadomo dziesięć lat czekał Moniuszko, zanim Warszawa zdecydowała się wystawić ten utwór i poczynił wtedy zasadnicze zmiany, na których—zdaniem autora—straciła akcja sceniczna. Akcja pierwotna była bardziej zwarta i logiczniejsza. *M. L.*

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W ubiegłym tygodniu odbył się wobec grona członków Tow. przyjaciół Reduty *popis instytutu Reduty*, na którym przedstawiono wyniki kilkumiesięcznej pracy nowych uczniów. Wyniki te są pod każdym względem dodatnie. Z prawdziwą przyjemnością przekonaliśmy sie, że w Reducie zwraca się baczną uwagę na prawidłową dykcję, że nie przemęcza się uczniów zbędnemi szczegółikami, lecz nagina się ich umysł do tego, co jest w sztuce najistotniejsze. Dowodem tego były sceny z „Wesela", wypowiedziane przez uczniów bez akcesoryj dekoracyjnych i kostjumowych, tylko pod wtór tak istotnego motywu „Miałeś chamie złoty róg". Scena zasłuchania w akcie trzecim miała ten *wyraz*, który jest rezultatem wniknięcia w nastrój chwili a nie aktorskich sztuczek, które do niczego nie prowadzą. Ciekawy był pokaz figurek, które w wolnych chwilach lepią uczniowie z plasteliny, starając się wydobyć z nich ekspresję poszczególnych postaci „Wesela". Z radością przyjęliśmy zapowiedź Limanowskiego, że instytut rozpoczyna drogę od Wyspiańskiego i w ten sposób dążyć będzie do stworzenia narodowego teatru.

* * *

W teatrze im. Bogusławskiego obchodziła na premierze „Bandurki" jubileusz 35 letniej pracy scenicznej *Zofja Jakubowska*, jedna z najpożyteczniejszych artystek Reduty a ostatnio teatru im. Bogusławskiego. W swoim czasie była Amelją w „Mazepie" i Klarą w „Ślubach panieńskich", w Reducie stworzyła pierwszorzędne kreacje w „Ponad śnieg", „Małym domku" i „Grubych rybach". W wieczór jubileuszowy odtworzyła z artyzmem postać babuni w miłej i naiwnej komedjo-operze pt. „Papugi babuni".

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Andrzej Chenier" opera w 4 aktach U. Giordana.

O ile z radością podnieść należy, że w operze w bieżącym sezonie coś się dzieje, o tyle zrozumieć nie można, dlaczego wystawiono mało wartościową operę Giordana, podczas gdy tyle nowych i starych dzieł polskich nadaremnie czeka na realizację sceniczną. W „Chenierze" okazało się jak dobrych mamy śpiewaków i jak dobrze możnaby ich zużytkować. Świetny pod względem śpiewaczym i aktorskim był Freszel. Dawno już p. Czapska nie zachwycała tak swym głosem jak w „Chenierze". Gruszczyński miał wybitne momenty w martwej partji tytułowej, Reżyserja tłumów przeważnie była bardzo dobra, Udatne również dekoracje. *W.*

Teatry rosyjskie.

Niedawno toczył się ciekawy proces w Petersburgu o sztukę czeskiego pisarza K. Czapka p. t. „R. U. R." Proces wynikł stąd, że pisarz rosyjski Tołstoj użył sztuki Czapka prawie dosłownie do stworzenia sztuki niby własnej p. t. „Bunt maszyn", która nabrała wybitnie tendencyjnego charakteru. Równocześnie przekładu dokonali Aleksy Polskij i Kroll, a właśnie Tołstoj z ich przekładu dokonał przeróbki Sąd sowiecki pretensje tłumaczy odrzucił.

W Moskwie obchodził „Teatr Kameralny" dziesięciolecie swego istnienia. Uroczystość jubileuszowa odbyła się w „Teatrze Wielkim". Po skończeniu przedstawienia członkowie teatru z A. Tairowem ukazali się na scenie, z proscenjum spuszczono wielkie plakaty wszystkich sztuk, jakie w ciągu dziesięciu lat wystawiono.

Z oryginalnych nowości zasługuje na uwagę dramat Łunczarskiego, wystawiony w nowootworzonym moskiewskim teatrze dramatycznym dnia 6 stycznia p. t. „Podpalacze". Dramat ten, oczywiście o tendencji komunistycznej, cieszył się dużem powodzeniem.

Obecnie nastąpiło gromadne przemianowanie rozmaitych oper i własnych i obcych, a zarazem doszło do zmiany tekstów. Opera Glinki „Życie za cara" nosi nazwę „Za sierp i kowadło". Z końcem grudnia grano Verdiego „Król się bawi", przyczem wprowadzono zmiany, przystosowane do wymagań nowej moskiewskiej publiczności. W operze p. t. „Akvarium" wystawiona „Tosca" Pucciniego nosi nazwę „Bój za komunę". Prócz tego zmienia się i teksty i partyturę innych oper, by mogły być dostosowane do nowych warunków i nowego smaku.

Najradykalniejszej zmianie uległa opera Glinki w miejskim teatrze w Odessie. Z sztuki tej pozostawiono tylko piękne arje i szkielet muzyczny, natomiast tekst przerobiono radykalnie, a właściwie do dawnej muzyki napisano całkiem nowe tendencyjne libretto, oparte na wypadkach z wojny polsko-bolszewickiej z r. 1920. *J. G.*

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 22 LUTEGO 1925 R. Nr. 8

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Treść i forma w teatrze.

Modne dzisiaj narzekania na teatr i ględzenia o jego przeżyciu mają źródło w tem, że teatr dzisiejszy nie doszedł jeszcze do formy, odpowiadającej treści wewnętrznego życia współczesnego człowieka. Są usiłowania w tym kierunku i to bardzo nieraz krańcowe (zobrazował je dosadnie w „Życiu Teatru" Adam Zagórski), ale usiłowania te, będące wynikiem wyrozumowania a nie rezultatem twórczej woli, nie mogą wpłynąć na ożywienie teatru.

Z drugiej jednak strony nie można mówić o wyczerpaniu sił żywotnych teatru, który nie przeżył się, jak nie przeżyła się muzyka, poezja czy sztuki plastyczne. W każdej dziedzinie sztuki obserwujemy przecież okresy osłabienia.

Również błędnemi zupełnie są, niemożliwe do zrealizowania, próby stworzenia „czystej formy" w teatrze, teatr bowiem jest sztuką, w której treść i forma zlewają się z sobą w całość nierozdzielną. Wszelkie próby zrezygnowania z treści na rzecz formy (i odwrotnie) zawodzą. Idzie tylko o to, by znaleźć odpowiednią formę przedstawienia scenicznego, odpowiadającą nietylko duchowi epoki wystawianej sztuki, ale co więcej — i duchowi naszych czasów. Wszak nawet lokalizowanie treści całego szeregu sztuk, grywanych ongiś w Teatrze Narodowym, nie było niczem innem, jak właśnie zbliżeniem widza do danej sztuki. Dlatego też Wyspiański widział tragedję Hamleta, rozgrywającą się na zamku wawelskim. Przystosowanie wielu dramatów do wierzeń bolszewickich w dzisiejszej Rosji jest tendencyjne, nieraz zbrodnicze wobec autora, ale zrozumiałe ze stanowiska „przerabiaczy", chcących zbliżyć widownię do swych doktryn.



Fot. J. Malarski.
Chmieliński jako Orgon w „Dożywociu" Fredry

Treść jest w teatrze niezmiennym kanonem, forma ulega zmianom, podobnie jak zmianom ulegają formy życiowe.

Jeżeli treścią sztuki jest światek, zamknięty w sobie, charakterystyczny tylko dla danej epoki, wówczas zmiana formy byłaby świętokradztwem. Takiem świętokradztwem byłoby np. wystawienie formistycznych „Ślubów panieńskich" czy „Lohengrina" w szatach współczesnych.

Gdzie jednak mamy do czynienia z treścią odwieczną—musimy nagiąć się do formy, odpowiedniej dla współczesności. Zrozumiał to np. ostatnio Ordyński, reżyserując „W sieci" Kisielewskiego i odbierając przedstawieniu charakter widowiska „krakowskiego". Ale czy nie możnaby iść jeszcze dalej?

Przypatrzmy się sztuce Kisielewskiego, w której tkwią odwieczne walory, przysłonięte brzydkim ubiorem dzisiejszym. Wyobraźmy ją sobie w następującej transpozycji:

Jest piękna, młoda królewna, wyrywająca się w świat, do słońca, do kwiatów, do życia, a oto przesądy wiekowe więżą ją w murach smutnego, ponurego zamczyska, przysłaniając widok na piękny, wymarzony, szeroki świat. I piękna królewna chce wydobyć się z więzienia, szamoce się, niby ryba w sieci — napróżno. Wszystkie jej wysiłki łamie

otoczenie, uważając ją za szaloną. Bo otoczenie to, przywykłe do ponurych barw zamczyska, nie czuje potrzeby szerszych lotów, świata, słońca. Rodzice — jakiś król Ćwieczek i jego połowica — wybrali z pośród otoczenia podstarzałego kawalera i przeznaczyli go na męża dla smutnej królewny. Wtem na zamczysku zjawia się obcy człowiek — jakowyś trubadur wędrowny. Odczuł on tęsknotę królewny a ona pieśń jego czarowną. Zrozumiały się te dwie bratnie dusze, ale król wygnał trubadura z zamku, a królewna poddała się wyrokom przeznaczenia.

Smutna, piękna bajeczka.

Czyż bajkę taką musimy widzieć tylko w barwach realistycznej interpretacji? Nie sądzę. Realistyczne przedstawienie odbiera sztuce jej cechy wieczyste, rozpraszając uwagę na te szczególiki, których nie znał ani teatr grecki ani Szekspir, mimo takiej mnogości — niemal kinematograficznej — scen, jakie znajdują się w jego utworach dramatycznych.

Realizm ujęcia scenicznego utworu to pójście drogą najmniejszego oporu. Świadczy o tem dosadnie porównanie interpretacji aktorskiej i oprawy dekoracyjnej „Opowieści zimowej“ w tearze im. Bogusławskiego i „Zygfryda“ w naszej operze. Tu i tam treścią jest legenda. Legenda zawsze i wszędzie daje jak najwięcej pola do popuszczenia wodzy fantazji twórczej zarówno autorowi jak i inscenizatorowi. L. S. Schiller zdawał sobie z tego znakomicie sprawę i główny nacisk położył właśnie na uplastycznienie wyrazu baśniowego „Opowieści“, rezygnując z wszelkich łatwych sztuczek i gierek realistycznych, chyba, że mają one działać siłą kontrastu (sceny z pasterzem, błaznem, złodziejaszkiem). Schiller, zamiłowany znawca historji teatru, nie zważał zupełnie na tradycję przedstawień szekspirowskich i poszedł własną drogą. Dał formę nową i dlatego zbliżył nas do dzieła Szekspira. Ze znajomością teatru kojarzy ten wybitny reżyser wielkie poczucie muzyczności. Przejawiło się to nietylko w traktowaniu wiersza, ale również w traktowaniu ilustracji muzycznej. Ilustracja muzyczna jest w widowiskach Schillera dopełnieniem słowa i jego pogłębieniem. Czasami przeciąża nią Schiller widowisko, ale w okresie poszukiwania odpowiedniej formy scenicznej jest to zjawisko zupełnie naturalne. Zasadniczo chodzi Schillerowi o uwypuklenie i o pogłębienie nastroju, płynącego z tekstu autora.

Inaczej postąpił Popławski, reżyserując „Zygfryda“. Poszedł on utartą drogą tradycji, którą należy w teatrze pielęgnować, ale tylko w wypadkach, o których wyżej wspomniałem. Miły Boże! Jakby wyglądał dziś Szekspir, wystawiony według tradycji szekspirowskiej albo Molier, otoczony markizami współczesnymi (!) na naszej scenie. Byłby to tylko eksperyment muzeologiczny, lecz nie przemawiałby do imaginacji widza Albo weźmy np. pod uwagę inscenizację „Dziadów“ Wyspiańskiego. Czy może być ona dla nas, zwłaszcza w okresie rozwielmożnionych praktyk spirytyzmu, niedościgłym wzorem? Przenigdy. Wyspiański liczył się z ówczesnemi warunkami sceny krakowskiej i to zadecydowało o takiej a nie innej inscenizacji „Dziadów“. Tradycja nas tu zupełnie nie obowiązuje. Przedstawienia Meiningeńczyków były w swoim czasie rewelacją, dzisiaj forma tak się zmieniła, że są one dla nas ciekawe tylko z punktu widzenia — historycznego. Jakąż ewolucję przeszedł — niedaleko szukając — Teatr Polski w Warszawie od „Irydjona“ do „Nieboskiej“ i „Miłosierdzia“!

Otóż Popławski niepotrzebnie zwracał uwagę na to, że Wagner tak a nie inaczej wystawiał swe dramaty muzyczne i że po tej linji idą przedstawienia wagnerowskie w Niemczech. Dzisiaj ten realizm sceniczny (wraz z sapiącym smokiem) jest dla nas nie do zniesienia. Nie mogłem po prostu patrzeć na scenę — wsłuchiwałem się tylko w muzykę — a przecież „Zygfryd“ — to przecudna legenda. Legenda o człowieku bez trwogi, który stanął poraz pierwszy onieśmielony — wobec kobiety. Czy w operze naszej położono nacisk na istotę tego wyrazu scenicznego legendy? Nie. Zniknął on wśród akcesorjów teatru realistycznego i tylko muzyka przemawiała głębią starodawnej klechdy.

Drabik, który poszedł tym razem drogą realistycznej reżyserji (była ona na miejscu np. w „Pajacach“, gdzie Popławski święcił prawdziwy trjumf) w trzeciej odsłonie jakby chciał zaprotestować przeciwko tej formie, którą obrała reżyserja. Ale był to jeden moment, który zaszkodził jednolitości fałszywie — co prawda — pojętej przez reżysera całości. Pamiętamy dobrze to arcydzieło, które stworzył Drabik w „Panu Twardowskim“. Nie szedł on wtedy drogą „odtwarzania rzeczywistości“, lecz stworzył czar baśni.

Porównajmy np. dekorację rynku krakowskiego Drabika i rynku krakowskiego w operze kopenhaskiej! W Kopenhadze dano wierny obraz rynku w Krakowie, Drabik dał ten sam rynek, przepuszczony przez pryzmat legendy.

Do rozmiarów apoteozy doszła reżyserja Popławskiego, poparta fantazją Drabika, w ostatnim akcie „Kuglarza“. Obecnie wobec „Zygfryda“ reżyserja stanęła zatrwożona, sądząc, że zszarga świętość, jeśli da formę bardziej przemawiającą do widza współczes-



fot. S. Brzozowski

Scena sądu w „Opowieści zimowej" w teatrze im. Bogusławskiego

nego, tego widza, który był i być chce *czynnym* uczestnikiem przedstawienia. Niekoniecznie przez mieszanie sceny z widownią. Współudział widza jest daleko głębszy i polega na czem innem, jak się zaraz o tem przekonamy.

Forma, służąca do uplastycznienia słowa, wypowiadanego w teatrze, ulega zmianom, zależnie od prądów, nurtujących w pewnych epokach. Treść pozostaje niezmienna. Dlatego to słowo jest w teatrze czynnikiem decydującym a około dzieła autora oplata się nić tworzywa scenicznego. Tak pojął ostatnio inscenizację „Samuela Zborowskiego" Cezary Jellenta, zdobywając się na trudny wysiłek artystycznego złożenia genjalnych fragmentów Słowackiego w całość sceniczną*). Zasady, jakiemi kierował się inscenizator, oświetlił sam wyczerpująco w „Życiu Teatru" (Rok 1924 nry 38—42). Inscenizacja ta świadczy o wielkim pietyzmie Jellenty dla tekstu Słowackiego i o wybitnej znajomości sceny. To też często przestawia Jellenta pewne sceny, o ile jest to potrzebne dla przejrzystości tekstu i bezpośredniości wrażenia. Doskonałym przykładem takiego połączenia jest np. odsłona trzecia, świetnie związana z półobłąnaniem księcia w zakończeniu odsłony poprzedniej. Współczynnika muzycznego nie traktuje Jellenta, jako ilustracji „dla urozmaicenia czy upiększenia widowiska... lecz jako częstokroć konieczny i jedynie stosowny wyraz dla nieskończoności i zaświata, które są tłem, jestestwem i atmosferą tego dramatu i tem powietrzem, którem on oddycha".

Jeśli jednak miałbym coś do zarzucenia tej inscenizacji, to to, że Jellenta wizjom Heljona starał się nadać *narzucający* się widzowi wyraz plastyczny. W odsłonie pierwszej „za oknem świt się rozpoczyna i widać w brzasku porannym, w dali, zjawę piramid, oblanych purpurą wschodu słońca. Obecni (z wyjątkiem Heljona) zjawy nie widzą". A potem „zjawa za oknem stopniowo staje się wyraźniejszą i pełniejszą. Wielka aleja sfinksów pnie się ku górze egipskiego Karnaku, uwieńczonej świątynią. W oddali piramidy w złocie wschodzącego słońca; obeliski z jaspisu; palmy".

Ma to ilustrować słowa Heljona:

Widzę ognistą tęczę...
I to mnie tu, o tu — boli.
Ta tęcza nim świat okoli
Różnopromiennemi piory,
Nim go dokoła obleci,
To ja przejdę przez tortury...
Dajcie mi tarcze zwierciadlane,
Dajcie mi złotą mitrę ojca Ramazesa,
Zaprzężcie konie białe, jak mleko! Atessa
Siostra moja, niech ze mną na wóz złoty wsiądzie,
Niechaj położą dary na czarnym wielbłądzie,
A łodzie niech okryte tyryjską purpurą
Czekają przy sfinksowych alejach. O! góro
Karnakowa! itd.

Tą samą drogą poszedł kiedyś Wyspiański, inscenizując sen senatora w „Dziadach". Uczynił to w duchu nawskroś reali-

*) Juljusza Słowackiego „Samuel Zborowski". Transkrypcja sceniczna Cezarego Jellenty. Nakładem tow. „Rapsod".

stycznym, odpowiadającym ówczesnym wymaganiom sceny. I był to sen *senatora* a nie wizja Heljona! Jednak i w tym śnie nie czujemy dziś zupełnie majaczenia.. Uplastycznienie wizji? Dzisiaj pod tym względem kino zdystansowało już teatr, wobec którego stoją znacznie głębsze zadania: wywołania wizji *w duszy widza* zapomocą wypowiadanego słowa. I jest to jeden z tych momentów, które właśnie stwierdzają współtwórczość widza i aktora, co w realistycznej, narzucającej się sama przez się inscenizacji, jest niemożliwe. I na tem właśnie polega wyższość teatru nad kinem, że stwarza ten cud współtwórczości widza, który chce *widzieć* dramat na scenie, ale przemawiający doń nie zapomocą sztuczek pantomimicznych, „ilustrujących“ wypowiadane słowo. O ile to słowo nie ma własnej plastyczności, żadna „ilustracja“ mu nie pomoże. Rzecz inna, jeżeli inscenizator tworzy akcję dramatyczną tam, gdzie autor dał tylko *opowiadanie* o tej akcji, jak to uczynił L. Rydel w „Czystym Józefie“ Szymonowicza na scenie krakowskiej. W tym wypadku mamy już do czynienia z przetworzeniem tekstu i jego uteatralnieniem.

Tematu stosunku treści do formy scenicznej oczywiście w tym artykule nie wyczerpuję. Na jedno jednak jeszcze w końcu należałoby zwrócić uwagę. Że reżyserja nasza, starając się nadać widowisku artystyczną formę, traktuje czasem tekst jako materjał, który tylko poprzez formę się wypowie. Byliśmy tego świadkami niedawno na świetnem przedstawieniu „Pasterki wśród wilków“ w inscenizacji Schillera. Inscenizator nie zwrócił uwagi na małą (a raczej żadną) wartość utworu Gheona i, porwany czarem legendy o św. Hermanie, nadał widowisku formę skończenie artystyczną. Mimo to legenda nie przemówiła do widza Nie przemówiła, bo przemówić nie mogła.

Bo w teatrze musi się wypowiedzieć forma poprzez treść a nie treść poprzez formę. *Wiktor Brumer.*

Commedia dell'Arte.

IV.

W epoce Odrodzenia Włosi rozmiłowani byli w fantastycznych i wspaniałych dekoracjach, przypominających niektóre nadzwyczajności dzisiejszych filmów. Zadziwiające maszynerje, kawalkady, balety, koncerty, walki i farsy wtrącano w widowiska, które Włosi nazywali *opera*, w istotnem znaczeniu tego wyrazu t. j. *dzieła*, nie zaś w znaczeniu dzisiejszem. Trupy improwizatorów brały bardzo często udział w tych *opera*, tworząc w nich intermedja, ponieważ antraktów nie było.

Duchartre, opierając się na różnych źródłach współczesnych, opisuje najbardziej charakterystyczne z tych widowisk. W sztuce Andreiniego „Centaura“ występuje cała rodzina centaurów, które „rżą w pierwszym, ko-

8) Teatr „Nagich Masek“

(ciąg dalszy).

Typy autentyczne, żywi ludzie, La Moreno i baron Nutti znajdują się na widowni i przerażonemi oczami śledzą tragedję własnych swych losów, odgrywaną na scenie przez aktorów: Delię Morello i Michele Rocco. Widz-światowiec rozprawia w kuluarach z innymi widzami: „Także La Moreno jest tutaj, w trzecim rzędzie krzeseł! Poznała siebie odrazu na scenie! Trzymają ją, trzymają ją kurczowo za ręce, ponieważ zachowuje się, jak szalona! Poszarpała już trzy chusteczki zębami! Będzie wrzeszczeć, zobaczycie! Zrobi skandal! Głosy: „I słusznie! Widzieć swą postać w komedji! — Swe własne życie na scenie! A także i ten drugi! Skóra na mnie cierpnie. — To nic dobrego nie wróży! Czy Pirandello jest w teatrze? Trzeba mu poradzić, aby się wyniósł! Dzisiejszy wieczór napewno dobrze się nie skończy!“ W akcie drugim do domu Francesca Savia, przybywa w pościgu za Delią Morello, Michele Rocca. Chciał on ocalić malarza Jerzego Salvi, przed niebezpieczeństwem małżeństwa z Delią. „Trzeba mu było pokazać, pokazać czarno na białem, że kobieta, którą chce poślubić, może należeć do niego także i bez ślubu, tak jak należała do innych, jakby mogła należeć do każdego z panów“.

Jerzy Salvi podkusił sam Roccę do złego, sprowokował go, przyrzekając, że jeśli próba powiedzie się, on ją opuści, przekreśli wszystko! A tymczasem zabił się... Rocca i Delia Morello sprzęgnięci... związani są ze sobą już na wieki. Życie ich skąpało się w tej samej krwi, świeży trup leży między nimi. Z pianą nienawiści na ustach, z wzgardą i wściekłością w duszy, padają sobie w objęcia... W drugim intermezzu chóralnem La Moreno policzkuje aktorkę, która grała jej osobę na scenie. Robi się niebywały skandal. Publiczność występuje przeciwko Pirandellowi, za to, że bezcześci zmarłych i spotwarza żywych.



Izabella Andreini i trupa „Gelosi" (Muzeum Carnavalet w Paryżu)

medjowym akcie; pasą się spokojnie w akcie drugim, w trzecim zaś, tragicznym biegną galopem i stają dęba. Malowniczo-dziwaczne, przeróżne przygody dotyczą ojca, syna i matki centaurów, którzy walczą o odzyskanie korony wyspy Cypru Zrozpaczeni, iż celu dopiąć nie mogą, postanawiają pozbawić się życia. Gdy to nastąpiło, przynoszą im właśnie tak bardzo pożądaną koronę. Maleńka, osierocona centaurka zmuszona jest zasiąść na tronie, co też czyni pędząc galopem".

Baron Nutti: „A panu się wydaje, że to wolno?... Że to wolno mnie przenosić żywcem na scenę". Ukazywać mnie z moim cierpieniem, z moją mękę oczom wszystkich widzów?... Robić sobie ze mnie widowisko, kazać mi mówić słowa, których bym nigdy nie powiedział, popełniać czyny, których bym nigdy nie popełnił? Gdy La Moreno, nieprzytomna z gniewu i bólu, chce opuścić teatr, zastępuje jej drogę baron Nutti: „Nie nie:.. musisz pójść ze mną!" „Nie!.. zostaw mnie, zostaw zbrodniarzu!.. Puść mnie, przeklęty, puść mnie! Nienawidzę ciebie! „Skąpaliśmy się w tej samej krwi, w tej samej krwi! Chodź chodź"... i baron Nutti wlecze La Moreno za sobą... Typy autentyczne, żywi ludzie powtórzyli więc słowo w słowo to, co się odegrało na scenie. Sztuka wyprzedziła życie, ale tym razem nie zdeformowała go, jak to się stało w „Sześciu postaciach scenicznych w poszukiwaniu autora".

d. c. n. *dr. Edward Boyé.*

Trupa włoska otwierała zawsze „sezon" sztucznymi ogniami i świetlnemi fontannami. Oto np. dokument, dotyczący mise en scène sztuki „La Finta pazza", granej w r. 1645 w pałacu Petit-Bourbon w Paryżu przez trupę sławnego Fiorillego, a napisanej przez popularnego pisarza włoskiego Giulio Strozzi'ego: „Sztuka ta będzie grana cała bez muzyki, ale przedstawią ją tak dobrze, że można będzie prawie zapomnieć o dawnej harmonji. Pierwszy akt sztuki kończy się baletem, tańczonym przez czterech niedźwiedzi i cztery małpy, które, za uderzeniem bębnów, rozpoczynają śmieszny taniec... Zjawiają się później strusie, które pochylając się ku studni, aby pić wodę, tworzą taniec".

A oto program ostatniej sceny trzeciego aktu: „Nikomedes uznaje Pyrrhusa za swego syna, a tymczasem przybywa Indjanin, i, złożywszy hołd królowi, opowiada, że śród towarów, przywiezionych na jego statku, który burza zagnała do portu, znajduje się pięć papug. Składa je królowi w darze. Jednocześnie czterech Indjan rozpoczyna taniec maurytański. Wreszcie papugi wyrywają się z rąk swych panów i zostawiają ich w rozpaczy. Poczem sztuka się kończy i wszyscy wsiadają na okręty, płynące na wojnę trojańską".

Olivier d'Ormesson pisze z powodu tej sztuki: „Widziałem pięć innych widoków teatru: jeden przedstawiał trzy cyprysowe, niezmiernie długie aleje; port Chio, w którym przedstawione były świetnie paryski Pont-Neuf i plac Dauphine; trzeci — przedstawiał miasto; czwarty—pałac, w którym widać nie-

skończoną ilość apartamentów; piąty ogród z pięknymi pilastrami. We wszystkich tych widokach tak doskonale zachowano perspektywę, że aleje nie mają końca, chociaż rzeka ma zaledwie pięć stóp głębokości... Najpierw aurora wychodziła z ziemi niepostrzeżenie na rydwanie i biegła przez scenę z zadziwiającą szybkością; potem równie szybko wznosiło się do nieba czterech zefirów, czterech zaś spuszczało się z nieba na ziemię“.

Dekoracje do sztuki *Orfeo*, wystawionej w r. 1685, stanowiły dwanaście obrazów malowanych i wykonanych przez Giacomo Torelli a kosztowały 550.000 liwrów. Najpierw oglądano oblężenie i obronę fortecy; następnie — świątynię, otoczoną drzewami; salę uczty wyprawianej na zaślubiny Orfeusza; wnętrze pałacu; świątynię Wenery; las; pałac Słońca; straszliwą pustynię; piekło; Pola Elizejskie; gaj nad morzem; Olimp i firmament. W sztuce „Gelose politichi e amorose“ P. A. Zaguri'ego. wystawionej w Wenecji w r 1697, prolog odbywa się w świecie fantastycznym, zamieszkałym przez Eola, któremu Tybr i Nimfy ofiarują tańce, dramat, tragedję i kuplety. Doktor Balvardo z Komedji Włoskiej w Paryżu opowiadał, że r. 1670 widział w Parmie sztukę nadzwyczajną. „Maszynista, za pomocą specjalnych kół, przesunął parter pod amfiteatr. Chociaż na parterze było więcej, niż tysiąc osób, nikomu to nie sprawiło niewygody. Muzykanci, którzy się znajdowali w orkiestrze przed sceną, zostali wsunięci pod scenę. Po tych przygotowaniach cały parter został zalany wodą na siedem stóp wysokości i rozpoczęła się bitwa morska na sposób rzymski. Do maszyny tej użyto zaledwie dwudziestu czterech szwajcarów“.

Wszystkie dzisiejsze „wspaniałości“ dekoracyjne, zainicjowane przez Reinhardta i z dość wątpliwym pożytkiem naśladowane w Polsce, nie dadzą się, oczywiście, porównać z pomysłowością Włochów z przed lat czterystu czy dwustu. *Jan Lorentowicz.*

Akcent i rytmika w dykcji.

(dokończenie).

Zauważyć przytem trzeba, iż obok wyrazów głównych, na które pada akcent logiczny bywają w zdaniu wyrazy mocne i poboczne np. w wstępie do „Marji“ Malczewskiego

Ej, ty na szybkim koniu *gdzie pędzisz* kozacze?
Czyś zaoczył *zająca*, co po stepie skacze,
Czy, rozigrawszy myśli, chcesz użyć *swobody*
I z *wiatrem* ukraińskim puścić się w zawody

W ostatnim wierszu główny wyraz jest: „z wiatrem“, a poboczny jest: „w zawody“.

Czasami dwa stojące przy sobie wyrazy wymagają akcentu albo wygłoszenia ich prawie jakby jednego wyrazu np. w słowach „Kordjana“ (Akt III sc. 4).

Ludzie! wartoby przejrzeć *wszystkich trumien* [wieka,
Czy w każdej leży człowiek *przed wiekiem* [umarły.—

We wierszu pierwszym winien być akcentowany także wyraz „trumien“, albowiem to jest wyraz stanowiący główną *esencjonalną* treść zdania. W razie wątpliwości tak się sprawdza ważność wyrazów mocnych, że ten który nie może być opuszczony, bo bez niego ginąłby zasadniczy sens zdania, jest wyrazem w akcentowaniu mocnym.

Mogą czasami pod tym względem zachodzić rozmaite pojmowania pewnych momentów poetycznego tekstu, ale przy bliższej analizie rezultat będzie jednakowy, wykluczający możność omyłki.

Pod względem rytmicznym akcent logiczny i uczuciowy niemoże się kłócić z budową wiersza, jeżeli ona jest prawidłową i piękną — ale owszem nadaje tej rytmice siłę i wyrazistość. W kwestji poruszonej przez p. Wiktora Brumera w cytowanym wyżej numerze „Życia Teatru“ jestem tego zdania, że dykcja polska opierać się powinna przedewszystkiem na podstawie *myślowej*, że deklamator lub aktor powinien iść przedewszystkiem, za myślą, a potem za budową wiersza. Nie znaczy to jednak, aby dla myśli należało psuć i paczyć wiersz i rytmikę poezji. Oba te wymagania dobry artysta może ze sobą doskonale pogodzić. Jeżeli tylko dykcji nada ton i koloryt odpowiedni, jeżeli będzie właściwie akcentował robił, pauzy i oddechy — to rytm i rym wiersza wydobędą się *same przez się* (spontanicznie) z artystycznej dykcji. To pewna jednak, iż zbytnie wybijanie rymów, jakiem grzeszą uczniowie początkujący i niewprawni, czyni dykcję i deklamację monotonną i fałszywą, a nic niema tak przykrego dla ucha, jak pastwienie się nad poezją w ustach niepowołanych deklamatorów salonowych.

Zresztą są różne rodzaje wierszy pod względem rytmiki. Niektóre poezje liryczne zmuszają niejako deklamatora lub deklamatorkę do zachowania wyraźnego rytmu, jak

np. utrzymany ściśle w stopach amfibrachicznych wiersz Bogdana Zaleskiego „Rojenia wiośniane“:

O widać, o słychać w ogródku skowronek
Z piosenką podleci, upadnie
A moje kwiatuszki z rozpukłych nasionek
Tak wschodzą zielono i ładnie...

I tutaj jednak zachowanie rytmu niepowinno rwać łączności myśli ani zacierać sensu.

Wiersz nierymowany w naszym języku bywa często szary i mało powabny, ponieważ mamy jednostajny akcent na głosce przedostatniej i nieposiadamy tak jak w języku greckim lub łacińskim samogłosek z natury długich albo krótkich. Swoją drogą pod piórem znakomitego poety wiersz biały może także nabrać blasku lub mocy spiżowej jak w „Lilli Wenedzie“ Słowackiego albo heksametr wprowadzony do polskiej poezji przez Mickiewicza w „Powieści wajdeloty“. Nie należy jednak i w tym heksametrze sztucznie skandować jak to robią uczniowie w szkołach czytając w oryginale dzieła Wirgiljusza, Homera, albo łamiąc się z trudnościami bogatej rytmiki w chórach tragedji greckiej. Niedawno jeden z reżyserów wbrew naturze i polskiej dykcji kazał kłaść przesadny nacisk na zachowanie średniówki z czego wynikły takie dziwolągi jak np. w kwestji Ślaza z Lilli Wenedy (Akt V)

A wam królowa — kazała powiedzieć,
Że dotrzymuje przysięgi.

W każdym razie i w naszej dykcji obowiązuje zasada, którą Ernest Legové prosto wypowiedział w swojej książce „Sztuka czytania“ *(L'art de la lecture)* że „trzeba poezję traktować poetycznie“.

Zniżanie toku dykcji do tonu pospolitej szarej mowy i paplaniny nietylko jest grzechem w dramacie poetycznym, ale nawet w szlachetniejszym stylu komedjowym. Coquelin w swej rozprawie „Sztuka aktora“ (L'art de comedien). I słusznie zaznaczył, iż mówca aktor niepowinien mówić *(parler)* ale przemawiać *(dire)*, tak, aby wszyscy go słyszeli, aby nie ginął żaden odcień djalogu, chyba tylko — dodam od siebie — w miejscach gdzie sztuka wymaga dykcji w tempie galopującem, albo w równoczesnym gwarze paru osób.

Niektórzy artyści, stosując się do słusznej zresztą pod pewnym względem zasady „przeżywania“ mówią czasami tak pod sekretem, iż nie słychać ich w trzecim rzędzie krzeseł. Taka naturalność, połykanie zakończeń zdania lub całych frazesów, częste teraz na polskich scenach, nie godzą się jednak z zasadniczem prawem *perspektywy teatralnej*. Aktorzy tak samo jak malarze lub poeci nie tworzą dla siebie, ale dla czującej i wrażliwej duszy zbiorowej.

Józef Kotarbiński.

BIBLJOGRAFJA.

Kalidasa: Sakuntala czyli pierścień fatalny. Dramat heroiczny w 7 aktach przeł. z oryginału indyjskiego, wstępem i objaśnieniami opatrzył St. Schayer. Warszawa. Bibljoteka Polska.

Jest to przekład, łączący w sobie wierność filologa z prawdziwem odczuciem poetyckiem. W treściwej przedmowie tłumacz zaznajamia czytelnika z charakterem tak mało u nas znanego teatru starohinduskiego. Tłumaczeniem „Sakuntali“ powinny się zainteresować nasze teatry. *K.*

Nakładem *„Bibljoteki Polskiej“* w starannie wydawanej *„Wielkiej Bibljotece“* ukazały się ostatnio następujące utwory dramatyczne: „Fedra“ Racinea w przekładzie Boya, „Prometeusz skowany“ Ajschylosa w przekł. Kasprowicza, „Antygona“ i „Edyp Król“ Sofoklesa w przekł. Kaszewskiego, tudzież „Karykatury“ Kisielewskiego. Z uznaniem podnieść należy, że obok arcydzieł literatury, redakcja „Wielkiej Bibljoteki“ wydaje wybitne a wyczerpane utwory współczesne, jak „Karykatury“.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Teatr im. Słowackiego wystawił znowu polski utwór sceniczny: „Arunę“ Hulewicza mimo, że z góry wiedział, iż ta ciekawa próba inscenizowania pewnych wierzeń teozoficznych autora nie może liczyć na trwalsze powodzenie. Na połowę marca zapowiada teatr im. Słowackiego premierę nowego dramatu Zegadłowicza pt. „Alcesta“. Są jeszcze w Polsce teatry polskie.

* * *

Rada miejska uchwaliła udzielić *teatrowi im. Bogusławskiego* 22.000 zł. subwencji. Wiadomość tę przyniosły przed kilku dniami dzienniki. Ale do wiadomości tej potrzebny jest następujący komentarz 1) pieniądze te ma zabrać magistat na poczet zobowiązań teatru wobec miasta, 2) od stycznia pobiera magistrat — z niewiadomych powodów — znowu 30% od teatru, mimo, że w listopadzie obiecał deputacji autorów dramatycznych i krytyków, że tenutę dzierżawną zniży (zniżył ją rzeczywiście o 10% — ale tylko na jeden miesiąc!!) a od stycznia postara się

o dalsze ulgi dla teatru. Ulgi te wyglądają więc tak, że bez powodu podwyższono tenutę dzierżawną i zabiera się teatrowi subwencję, uchwaloną przez radę miejską i to w przeddzień takiego doniosłego przedsięwzięcia artystycznego, jak wystawienie „Kniazia P tiomkina" T. Micińskiego. Czyżby w magistracie panowała rzeczywiście taka krótkowzroczność? Czyżby nie zdawano sobie sprawy z *obowiązków*, jakie ma miasto wobec tego rodzaju placówki artystyczno-społecznej?

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Nowości: „Clo-clo", operetka w 3 aktach F. Lehara.

Jest to zręcznie napisana farsa z melodyjną muzyczką Lehara. W operetce tej jest kilka dobrze powiązanych sytuacyj, odbiegających od stale powtarzających się „kawałów" operetkowych. Na scenie naszej operetka nabrała specjalnych zalet dzięki udziałowi E. Gistaedt. Jest to świetna artystka komedjowa, zwracająca na siebie uwagę nietylko finezją, zręcznością i dobrym śpiewem, ale—co najważniejsza — wdziękiem, naturalnością i rzadko na scenach operetkowych spotykaną subtelnością. Być może, że dlatego właśnie nie jest Gistaedt ulubienicą „szerokich mas". Wśród prawdziwych „smakoszów" ma za to artystka gorących wielbicieli.

W.

POLONICA.

W Rzymie wystawiła Tatjana Pawłowa bez powodzenia „Aszantkę" Perzyńskiego. Sztuka padła na premierze.

Władysław Bondy przetłumaczył na język polski „Ludzi północy", sztukę autora fińskiego Jarviluomy. Obecnie teatr narodowy w Pradze zamówił przekład tej sztuki, który dokonany będzie z tłumaczenia polskiego

Jadwiga Dębicka występuje obecnie z ogromnem powodzenie w operze berlińskiej.

Hugo Zathey, krakowianin, występujący od szeregu lat w operze lublańskiej został odznaczony przez króla Aleksandra orderem św. Sawy.

W Sofji wyszedł przekład bułgarski dramatu Zapolskiej „Tamten". Przekładu dokonała Róża Barbar. Książka wyszła nakładem Stow. Polsko-Bułgarskiego w Sofji.

„La Revue Mondiale" z 1 lutego ogłasza artykuł M. Kosterskiej pt. „Teatr powojenny w Polsce". W artykule tym umieszcza autorka dużo nazwisk, ale charakterystyka twórczości jest bardzo powierzchowna i nic nie mówiąca.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja „Życia Teatru" zawiadamia, że tylko ci prenumeratorzy otrzymają bezpłatnie cztery tomy „Bibljoteki dramatycznej", którzy wpłacą roczną prenumeratę najpóźniej do 1 marca.

Komplety „Życia Teatru" z roku 1923 są wyczerpane. „Życie Teatru" z roku 1924 (z wyjątkiem wyczerpanych nrów 1 i 2) jest do nabycia w administracji.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI.

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 1 MARCA 1925 R. Nr. 9

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Naturalność na scenie[1]).

DRUGA NATURA.

Nie sądzę, aby znaleźli się tacy rygorzyści realizmu, którzyby w imię prawdy w sztuce, w imię zasady naturalności tego wszystkiego co przedstawia się na scenie, — odrzucali zgoła, jako obce bytowi rzeczywistemu, operę, balet, operetkę, mowę wiązaną, poważnie żądali na scenie nie tylko „prawdziwych drzwi „meiningeńskich", l e c z i czwartej ściany, skoro akcja rozgrywa się w pomieszczeniu zamkniętem, śmiali się wreszcie z teatru starożytnego, z jego masek tradycyjnych, koturnów, chórów, które istotnie mogą wydawać się niedorzeczne z punktu widzenia „życiowości", t. j. naturalności.



M. Jewreinow

Mniemam, iż tak skutecznie zostało zabite wieko nad martwem ciałem Naturalizmu, że nikt już (bez ryzyka narażenia się na śmieszność) nie będzie zwalczać *umowności*, którą jest przepojona, jeśli można tak rzec, cała „przyroda" teatru, jako takiego.

Taki jest stan rzeczy: nie mniej przeto zagadnienie naturalności na scenie — mimo, iż wyda się to dziwne i przeczące zasadzie ogólnie przyjętej umowności w teatrze — nie staje się zagadnieniem jałowem, lecz przeciwnie jednem z najbardziej obecnie piekących.

„Każdy krzyczy: należy grać naturalnie, ale nikt nie wyjaśnia tego słowa", skarży się w w. XVIII-ym autor książki: „Garrik, czyli aktor angielski" [1]), pouczając dalej:

„Jeśli rozumieją przez to naśladowanie przyrody, bezwątpienia jest to artyzm wyższego stopnia; lecz wielu ludzi zasadę tę pojmuje według własnego smaku. Niektórzy aktorzy komiczni uważają za najdogodniejszą zupełną niedbałość, inni, wyobrażają sobie, że — grając naturalnie jako tragik, trzeba nadać Bohaterowi pospolity wygląd i wyraz; jest to nierozsądkiem Bohatera swego zniżyć do siebie, zamiast siebie podwyższyć do niego. Według mniemania wielu grać naturalnie, to uwolnić się od więzów sztuki; tak pojmowana naturalność nigdy nie stworzy dobrego aktora. Przyjmować w zupełności wygląd i maniery różnych postaci, które odtwarzasz, wyczuwać szczególny ton głosu, odpowiadający charakterowi, nie może to byc nic innego jak odblask prawdziwego artyzmu" [2]).

Nic dziwnego, jeśli w rezultacie podobnego poglądu na naturalność wszędzie zapanował kierunek pseudoklasyczny; aktorzy, trzymając się jego, mówili głosem nieswoim, deklamując z patosem, wykrzykując ważniejsze słowa nie do partnera, lecz do publiczności, pod-

---

[1]) Artykuł poniższy ogłoszony w zbiorze „Театральные новации" (Petrogr. 1922) zaofiarował autor dla naszego tygodnika. Nie wątpimy, iż zapoznanie się z tą świetną pod każdym względem pracą ułatwi głębsze wniknięcie w ideologję apostoła teatralizacji życia (Red.).

[1]) Warto zaznaczyć, że to pierwsza książka o teatrze, drukowana w Rosji (przekł. B. Lepszina wyd. 1781 Moskwa)

[2]) l. c. str. 219-220.

biegając przytem do rampy, schodzili wreszcie ze sceny, obowiązkowo wznosząc prawą rekę i t. p.

Tego rodzaju „napuszoność" (wampuczność) gry (szkoła Dmitrjewskiego) zachowała się w Rosji, na prawach naturalności, z górą pół wieku, dopóki M. S. Szczepkin, olśniony grą „amatora" księcia P. W. Mieszczerskiego nie skorzystał z jego przykładu i nie stworzył na tej podstawie nowej szkoły gry dramatycznej (szkoła Szczepkina).

„Jakżeż mogłem nie odgadnąć wcześniej, pisze M. S. Szczepkin w rozdz. VI swych „Zapisków", — co zresztą dobrze — co to jest naturalne i proste! Myślałem sobie: „Czekajcie, teraz zadziwię w Kursku, na scenie! Przecież im, moim towarzyszom, do głowy nie przychodzi grać prosto, ja zaś tu się odznaczę... Lecz jakież było me zdziwienie, gdy zachciałem mówić prosto i nie mogłem wypowiedzieć naturalnie, swobodnie ani jednego słowa. Zacząłem przypominać księcia, przemawiać takim głosem, jak on, lecz czułem, iż choć mówiłem dokładnie tak jak on, atoli jednocześnie nie mogłem nie zauważyć całej nienaturalności swej mowy... W żaden sposób nie przychodziło mi na myśl, że dla tego, aby być naturalnym, przedewszystkiem należy mówić swoim głosem i odczuwać po swojemu, nie przedrzeźniać natomiast księcia... Wypadek pomógł mi, i wówczas śmiałym krokiem poszedłem po tej drodze..."

Jaka to naturalność „szkoły Szczepkina" miałem sposobność przekonać się praktycz nie na próbach mej sztuki „Stiopik i Maniuroczka", wystawionej po raz pierwszy w roku 1906 na scenie teatru Aleksandryjskiego, gdyby tak powiedzieć, naocznie mogłem ujrzeć „kuchnię" tej szkoły w osobach jej wyśmienitych przedstawicieli P. M. Miedwiediewa i W. W. Strelskiej. Wydawałoby się nic prostszego (*naturalniejszego)* niż dwojgu staruszkom przedstawić na scenie dwoje staruszków („Stiopik i Maniuroczka") tego samego wzrostu i tego samego ogólnego wyglądu co i wykonawcy. Jednakże.... jak konieczna okazała się tu wszelkiego rodzaju nienaturalność! Plecami przecież w żaden sposób nie można odwracać się do publiczności w czasie djalogu! i mowa w głębi musi być „mocniejsza" w znaczeniu tonu, przy rampie zaś „miększa"! i ożywiona mowa musi być powolniejsza, milczenie zaś nie jak „zwyczajnie zamilkli" lecz jak „pauza" i... Słowem sztuka zagrana świetnie (cześć i sława prawdziwym talentom) lecz powiedzieć, iż takie przedstawienie było „szczytem naturalności" w ściśle życiowem znaczeniu, byłoby to grzechem w obliczu Prawdy.

Zgórą pół wieku dominowała w teatrze rosyjskim jako ideał scenicznie możliwej naturalności „szkoła Dmitrjewskiego".

Tyleż, mniej więcej, czasu trwała i tyleż wielkiego znaczenia w naszym teatrze posiadała po „szkole Dmitrjewskiego" i „szkoła Szczepkina", ten *nowy* ideał scenicznej naturalności, póki nie zamienił go ideał *nowszy* (znów jednak *ideał naturalności scenicznej)* umocniony w rosyjskiej sztuce dramatycznej łącznie z założeniem Moskiewskiego Teatru Artystycznego (Szkoła Stanisławskiego).

Temu najnowszemu ideałowi naturalności w sztuce, utożsamionemu (horribile dictu!) z naturalnością w życiu, „artyści" [1]) oddawali w swoim czasie pierwszeństwo nawet wówczas, gdy w stosunku do ideału tego był biegunowo przeciwny ideał autora, którego dzieło realizowano na scenie.

„Naturalność w sztuce jest istotnie niezbędna — pisał hr. Al. Konst. Tołstoj do Rostisława (F. M Tołstoja), [2]) każdy przejaw w jej dziedzinie, bez względu na różnice poszczególnych rodzajów sztuki, musi być naturalny t. j zgadzać się z zasadą prawdy, lecz istotą sztuki są bezwzględne piękno lub prawda (co zresztą jednoznaczne) i dla tego ***nie każdy przejaw naturalny odpowiada sztuce***[3]), która odrzuca wszystko przypadkowe, wszystko niepotrzebne i zachowuje tylko to, co *prowadzi wprost do celu t. j. do wyrażenia danej idei.*"

Tego poglądu hr. A. K. Tołstoja nie wolno było „artystom" nie znać, mimo to „Fieodor Ioannowicz", tragedja tegoż Tołstoja została wystawiona po swojemu, nie zaś po Tołstojowsku. Niema potrzeby rozwodzić się, co to za szkoła — szkoła Stanisławskiego, przecież tyle lat istnieje w Rosji współcześnie nam, to też ideał jej „szczyt naturalności" u wszystkich przed oczyma.

Zaznaczymy tylko, jako godne uwagi, że zmiana omówionych trzech szkół naturalności miała miejsce za każdym razem z tych samych przyczyn: to, co wydawało się naturalne, w znaczeniu prawdy życiowej, z punktu widzenia poprzedniej szkoły, było *teatralne* ze stanowiska następnej.

Nie chcę przewidywać jaki wreszcie „szczyt naturalności" osiągnie teatr rosyjski, jakiego najnowszego ideału można oczekiwać w tej dziedzinie w ciągu pół wieku! Tembardziej nie mam zamiaru w artykule niniejszym powtarzać przepowiedni teatralności[4]), chcę

---

[1]) dotyczy Mosk Teatru artyst. (tłum.)

[2]) List ten umieszczony został w gazecie „Gołos" w r. 1868.

[3]) Kursywa moja.

[4]) Interesujących się odsyłam do moich książek „Teatr jako taki" „Pro scena sua" i t. d.

tylko zauważyć, po wszystkiem co powiedziano tu o naturalności scenicznej w historji teatru rosyjskiego, że ideał w tej dziedzinie, wobec umowności samego jestestwa teatru, wydaje mi się nieosiągalnym na wieki wieków i że naturalność nie tylko na scenie, lecz (co dziwniejsze) czasem nawet w życiu (t. zw. „swoboda światowa zachowania się“) jest niczem innem tylko pewnego rodzaju teatralnością.

Zgoła nie pusty jest paradoks O. Wilde'a, że sama w sobie naturalność przedstawia jedną z najtrudniejszych ról.

Istotnie — „osiągnąć mowę naturalną, którą mówią w życiu, wymaga ogromnego wysiłku“ podtrzymuje O. Wilde'a i S. M. Wołkońskij — niewątpliwy znawca techniki aktorskiej (patrz świetny rozdział „O mowie“ w jego książce pt. „Człowiek na scenie“ str. 65).

Co to takiego, naprzykład, nasza światowa naturalność w życiu, mogę objaśnić na następującym, nader pouczającym, przykładzie. Nieboszczka N. B. Nordman-Siewierowa, która, przy całym swym talencie i rozumie, dochodziła często do krańcowości, zmuszała na „środach“ u artysty I E. Repina do zasiadania za stołem wszystkich obecnych łącznie ze służbą („współpracownikami“).

Nie wiem jak ci współpracownicy czuli się przy obiedzie, gdy nie było gości, lecz przy „obcych“ ręczę, iż niezbyt wesoło.

W żaden sposób nigdy nie zapomnę wyrazu twarzy i całej postaci jednego z tych „poczciwych maluczkich“, siedzącego nawprost mnie podczas obiadu którejś „środy“ u Repina

Nieszczęśliwy dosłownie oblewał się potem, starając się nie zgubić w „maintien“ (t. j. w umiejętności „trzymania“ łokci, noża, widelca i łyżki) w sposobie jedzenia (nie siorbając i nie mlaskając) w określaniu porcji jedzenia, odpowiedniej dla człowieka światowego, kiedy należy popić, zmieniać talerz i t. p. Tu zaś jeszcze jak na złość Natalja Borysowna z całym swym wdziękiem stawia mu na równi z innymi („równość“, to „równość“) pytania, na które należy odpowiadać szybko i obyczajnie, niekiedy („okropność!) z nieprzeżutem jadłem w ustach, lub z kęsem na widelcu podnoszonym już do ust. Słowem, jeśli dla mojego vis-à-vis obecność za tym stołem nie była publicznemi torturami, — to rezygnuję ze znalezienia odpowiedniego określenia dla jego samopoczucia. Tymczasem zdawałoby się cóż może być prostszego, cóż *naturalniejszego* niż przyjść i zasiąść do obiadu „bez ceremonji“ z takimi samymi ludźmi, jak ty!.. Okazuje się, jednakowoż, iż tego rodzaju „naturalność“ (umieszczam wyraz w cudzysłowie) jest czemś wymagającem większej praktyki, stopniowego, dłuższego przezwyczajania, słowem, że tak zwana „światowość“ i „wychowanie“ w istocie swej są oddalone od przyrodzonej naturalności, i są w samej rzeczy niczem innem jeno opanowaniem pewnej roli, lecz w takim stopniu doskonałości, iż rola ta wydaje się wszystkim, nawet jej wykonawcom, jakąś drugą naturą.

Przyznaję się, iż wtedy dopiero zdałem

---

9) Teatr „Nagich Masek“

(ciąg dalszy).

Sztuka *„Come prima meglio di prima“* — *„Jak jak przedtem, lepiej niż przedtem“*. Pierwszy i drugi akt tej sztuki stanowią rebus nierozwiązalny... Fulvia, żona sławnego chirurga Silvia Gelli, opuściła dom po paru latach nieszczęśliwego, małżeńskiego pożycia. Od chwili rozstania ubiegło lat trzynaście. Przez cały ten czas Fulvia błąkała się po świecie, staczając się coraz niżej w otchłań występku i grzechu.

Ostatnim jej kochankiem był Marco Mauri, biedny, prowincjonalny grajek... Fulvia Gelli należy do kobiet wiecznie błądzących, nie znających spokoju wewnętrznego, zdanych na los przypadku, kobiet, które nigdy nie wiedzą, gdzie im przyjdzie głowę skłonić — podobna jest w tem do Delli Morello ze sztuki „Każdy na swój sposób“. Biedna nieszczęśliwa kobieta, pełna pogardy dla samej siebie i odrazy do życia, wystrzałem z rewolweru chce położyć kres swej męce. Nie zabija się jednak, tylko się rani śmiertelnie. U łoża samobójczyni staje jej były mąż, słynny lekarz Silvio i cudem powraca ją do zdrowia... Wszystko o czem teraz mowa nie dzieje się bynajmniej w akcie pierwszym. Cała ta historja należy już do przeszłości — musimy, ją rekonstruować sobie z trudem z rwanych i niepożądanych słów, z uwag na marginesie treści... Poznajemy Fulvię w akcie pierwszym, jako rekonwalescentkę. Odtrąciła ona miłość Marca Mauri i biernie poddała się woli męża. Po paru miesiącach ma zostać matką... Wiadomość o tem zmienia zupełnie ustosunkowanie się Silvia. Fulvia powróci do jego domu, jako druga żona, bowiem jako „pierwsza żona“ powrócić w żaden sposób nie może, ze względu na swoją rodzoną córkę Livię. Silvio i Fulvia mieli bowiem przed rozstaniem się dziecko. Dopiero w akcie drugim dowiadujemy się o tem. Livia jest już dzisiaj dorastają panną. Po ucieczce Fulvii

sobie dokładnie sprawę z nieskończonego bogactwa możliwości dramatycznych, wynikających z mej roli „człowieka światowego“, wtedy dopiero jasno zrozumiałem, że nasza „naturalność“ obcowania w społeczeństwie jest w rezultacie w najwyższym stopniu „nienaturalnością“, jaką tylko można sobie wyobrazić, — gdy ujrzałem za stołem u I. E. Repina tę niezapomnianą dla mnie „konduitę“ mojego biednego vis-à-vis, okrytego ponsem i potem z wysiłku, aby opanować rolę bystrzej, niźli ona — wobec swej złożoności — mogła być przez niego przyswojona.

Oto dlaczego przytoczony przezemnie przykład uważam za nadzwyczaj pouczający.—

Porzućmy jednak anegdoty! Filozofja nas uczy, że pojęcie „naturalny“ posiada dwojakie znaczenie: 1) wszelki stan przedmiotu, odpowiadający jego istocie 2) wszystko odpowiadające wymaganiom przyrody żywej, nie podporządkowane wymaganiom rozumu i sumienia.

Z określenia tego jasno wynika, w jakim mianowicie znaczeniu jedynym można mówić o naturalności, naprzykład, gry na scenie. Aktor gra naturalnie, jeśli wykonanie jego odpowiada roli życiowej tego, kogo odtwarza na scenie i odwrotnie gra nienaturalnie, jeśli wykonanie jego odpowiada raczej własnej jego roli życiowej a nie tego, kogo wyobraża on na scenie.

Lecz jeśli tak jest w istocie, to *zupełna naturalność na scenie*, jak łatwo przekonać się o tem każdemu, nieuznającemu „gry słów“ w poważnych zagadnieniach, jest, jako nieunikniony rezultat osiągnięcia podobnej „naturalności“, *apoteozą teatralności*, której byłem, jestem i będę żarliwym apologetą

M. Jewreinow.

(Tłum. Śnieg).

Commedia dell'Arte.

V.

Nadzwyczajne powodzenie komedji dell' Arte wytłomaczyć sobie można jedynie niezrównanemi zaletami samego aktora, od którego żądano najrozmaitszych i najrzadszych zdolności. Musiał być akrobatą, tancerzem, psychologiem, mówcą, człowiekiem bogatej wyobraźni, wreszcie winien był posiadać w pamięci wielką ilość „dokumentów ludzkich“, aby módz tworzyć świetne w plastyce i wyrazie charaktery. Teatr stanowił we Włoszech od niepamiętnych czasów wielką namiętność narodową, przyciągał też do rzemiosła aktorskiego ludzi najbardziej wykształconych, poetów, szlachciców, nawet księży. Pośród aktorów-improwizatorów od XV do XVIII w. spotyka się takie jednostki, jak: Andrea Beolco, znany powszechnie pod nazwiskiem Ruzzante (XVI w.), który był jednocześnie autorem, filozofem, poetą, czemś w rodzaju Szekspira włoskiego; piękna Izabella z trupy Scala, członek wielu akademij,

---

Silvio powiedział córce, że matka umarła. Livia wierzy głęboko w prawdę tych słów; stworzyła sobie nawet całą legendę o zmarłej matce, wyidealizowała ją i przebóstwiła. Oto sztuczna konstrukcja osobowości, kłamstwo jakiegoś nieosięgalnego ideału, forma, z którą „żywa“ Fulvia, prostytutka i kokota nic wspólnego mieć nie może. Silvio boi się otworzyć córce oczy na prawdę życia — Fulvia wraca do jego domu ale, jako macocha Livii.. Od tej chwili zaczyna się paradoksalna sytuacja. Livia nie może znieść macochy... Żyje kultem pseudo-zmarłej... Miłość ojca do Fulvii napełnia ją gniewem i uczuciem nienawiści. W rocznicę śmierci odprawiają się trzy msze za duszę zmarłej, zmarłej, która żyje. Podczas nieobecności Fulvii, Livia sprawdza dokumenty i akta w kościele i dowiaduje się, że powtórny ślub ojca był fikcją. A więc Silvio żyje nie z żoną, lecz z nałożnicą. Dziecko, które się narodziło jest bastardem—w pojęciu Livii. Scena końcowa między matką, a córką doprowadza do katastrofy.

Livia: Matka moja... Fulvia: Matka twoja? Skończże z tem wreszcie! Nie znałaś jej wcale.

Livia: Nie znałam jej, lecz wiedziałam kim była I wiem także kim pani jest.

Fulvia: Kim ja jestem? A cóż ty o tem wiedzieć możesz? Sądzisz, że moje nowonarodzone dziecko ma za matkę prostytutkę? A więc powiem ci, że ty także masz za matkę prostytutkę! Albowiem ja, ja jestem twoją matką. Rozumiesz teraz? Powiedzieli ci, że umarłam To nieprawda! Jestem dla ciebie taką, jak i dla tego dziecka. Bez różnicy, bez żadnej różnicy... rozumiesz?

To wyznanie moralnie zabija Livię. Silvio uważa, że dłuższy pobyt Fulvii w jego domu jest już niemożliwy. Fulvia odchodzi w świat wraz z Markiem Mauri. „Jak przedtem“ — lecz „lepiej, niż przedtem“ albowiem oprócz kochanka ma dziecko, które jej utraconą córkę Livię zastąpi.

(c. d. n.) *dr. Edward Boyé.*



Scena z komedji dell'Arte (według szkicu Gillota).

wybitna łacinistka, otrzymująca hołdy od Tassa i od książąt włoskich i francuskich; mąż jej, Francesco Andreini (połowa XVI w.), który najpierw był żołnierzem i dostał się do niewoli tureckiej, a potem stworzył szereg pierwszorzędnych ról w commedia dell' Arte, grał na wszystkich instrumentach muzycznych, mówił po francusku, po grecku, po turecku, a nawet po „słowiańsku", był członkiem tow. „Spensierati" we Florencji, pisał wierszem i prozą; jego syn Giovanni Battista Andreini, aktor i autor 18 komedyj bardzo nieprzystojnych a jednocześnie twórca zbioru 23 sonetów pt. „El theatro celeste", opiewającego aktorów-męczenników; piękna Armiani z Vicenze, która grywała „amantki" około 1570 r., była jednocześnie poetką, muzyczką i aktorką wielkiego talentu; Diana Ponti—wybitna poetka; Brigida Bianchi, autorka „Inganno fortunato", wybitna muzyczka; Flaminia Riccoboni—znała świetnie wiele języków, a śród nich łacinę; Fabrizio de Fornaris, szlachcic neapolitański, sławny ze swego dowcipu i werwy, autor komedji „Angelica"; Tibęrio Fiorelli, jeden z najświetniejszych Skaramuszów, był jednocześnie akrobatą.

W epoce Odrodzenia a nawet później trupy włoskie były wędrowne. Jeździły na wozach z miasta do miasta. Trupa składała się z dwunastu osób (kobiet i mężczyzn), co pozwalało na tworzenie doskonałych zespołów. Jeżeli która z trup usiłowała osiedlić się na dłużej, spotykała przeszkody ze stron władz kościelnych lub cywilnych, które rzadko kiedy sprzyjały „komedjantom". W komedji dell'Arte nazywano zwykle rzeczy po imieniu, co wcale nie raziło, ani dziwiło pań i panien dworskich. Wysoce nieprzyzwoita „Calandra", napisana w r. 1490 przez kardynała Bibbienę wówczas, gdy jeszcze sekretarzował Wawrzyńcowi Medyceuszowi, była wystawiana przed książętami, księżniczkami i — papieżem.

Stosunki trup włoskich z klerem były we Włoszech rozmaite. Raz je prześladowano, jako wytwór nieczystych sił, to znowu spotykały niespodziewane protekcje. Niccolo Barbieri podaje wiele ciekawych szczegółów z historji tych stosunków. „Wielu ignorantów—pisze — nie zna wcale etymologji wyrazu *istrio* (histrjon) i przypuszcza, że *istrioni* znaczy *stregoni* (czarodzieje), ludzie oddani djabłu. I dla tego w wielu okolicach Włoch ignoranci zapewniają, że aktorzy mogą, według swej woli, sprowadzać deszcz lub burzę. A są to biedni czarodzieje lub magicy, chudziacy, którzy próżno usiłują sprowadzić na siebie samych deszcz miedziaków na życie i gdyby od nich zależał deszcz, nie stosowaliby przecież nigdy tej władzy, bo gdy

pada, nikt nie idzie na komedję". Bywały jednak wypadki całkiem dobrodusznego traktowania aktorów przez władze kościelne. Adriano Valerini zaproszony został do Medjolanu ze swą trupą. Po kilku przedstawieniach, zarządca miasta, czując skrupuły, polecił Valeriniemu opuścić Medjolan. Valerini rozpoczął starania, aby ten rozkaz został uchylony. Zarządca miasta, obawiając się grzechu śmiertelnego, gdyby cofnął swój zakaz, poradził Valeriniemu, aby się zwrócił do arcybiskupa. Zdarzyło się, że arcybiskupem był właśnie Karol Boromeusz (późniejszy święty). Dostojnik Kościoła wysłuchał życzliwie protestu Valeriniego i pozwolił mu grywać komedje pod warunkiem przedstawienia kanwy. W ten sposób corka Valeriniego, Ponti otrzymała w dziedzictwie znaczną ilość kanw komedjowych, podpisanych przez... świętego Karola Boromeusza.

Pomimo zresztą wszelkich nieprzystojności w komedjach dell'Arte, aktorzy przestrzegali pilnie praktyk religijnych. De Brosses przytacza w tej sprawie takie szczegóły: „Miałem ciekawą niespodziankę, gdy poszedłem pierwszy raz na komedję w Weronie. Gdy dzwon kościelny uderzył, posłyszałem około siebie nagły ruch tak silny, iż zdawało mi się, że runął cały amfiteatr, tembardziej, iż zobaczyłem aktorki wybiegające pospiesznie ze sceny, chociaż jedna, zgodnie ze swą rolą, była zemdlona. Okazało się, że dzwony biły na Anioł Pański, więc cała publiczność poklękała, zwrócona ku Wschodowi, toż samo uczynili aktorzy za sceną, gdzie odśpiewali Ave Maria; poczem zemdlona aktorka powróciła, ukłoniła się według zwyczaju publiczności, położyła się ponownie jako zemdlona i sztukę grano dalej".

Wędrując z jednego miasta do drugiego, trupy komedji dell'Arte grywały na postojach nawet w małych miasteczkach. Gdy które miasto żądało powrotu trupy (zazwyczaj bardzo lubianej) płaciło aktorom koszta podróży. Ceny miejsc były bardzo niskie. W Paryżu Parlament nie pozwalał przekroczyć komedjantom włoskim dwóch soldów za miejsce, pomimo kosztownych mises en scène. Sława komedji szerzyła się po całej Europie. Szekspir znał wybitnego „Pantalone". Duchartre pomieszcza ciekawą dla nas wiadomość, że głośna trupa księcia Modeny, zwana inaczej trupą Gennaro i Magdaleny Sacco grywała „w końcu siedemnastego wieku u księcia brunszwickiego w Warszawie" *). Tenże Sacco grywał na dworze cara w r. 1730. Wpływy komedji dell'Arte można odnaleźć w Niemczech. Za czasów Leopolda, Józefa i Karola VI pracowała w Wiedniu trupa stosująca metody i charaktery komedji dell'Arte.

Jan Lorentowicz.

*) Do sprawy tej powrócimy oddzielnie.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: Występ Teiko-Kiwy w „Madame Butterfly".

Wybitna aktorka japońska, która ma dar wzruszania. I nie za pomocą jakichś szczególikowych sztuczek, lecz grą, pełną prostoty i umiaru. Mimika artystki jest nieskomplikowana, ale Teiko-Kiwa potrafi grać całem ciałem. W grze jej rąk zawarty jest nieraz cały ból złamanego serca. Śpiew Japonki jest wysoce artystyczny. Z niedużym stosunkowo materjałem radzi sobie artystka znakomicie i przepaja głos tkliwością i wzruszeniem. W.

Teatr Mały: „Zamiana", dramat w 3-ch aktach P. Claudela (20.II).

„Zamiana" jest dramatem szarpanej różnorodnemi uczuciami duszy ludzkiej, na której strunach grają: miłość, namiętność i żądza pieniędzy. Reżyser Węgierko zrozumiał, że dramat Claudela jest misterjum ducha człowieka współczesnego. W misterjum tem nie święci występują, lecz ludzie a raczej uczucia i namiętności ludzkie. I dlatego, chociaż nie odebrał postaciom, występującym w dramacie, krwi ludzkiej, przecież potraktował je jako symbole, przemawiające współczesnym głosem w widowisku misterjalnem. Stąd to płynęło ze sceny jakieś nabożne skupienie, któremu dopomogła pełna prostoty dekoracja Śliwińskiego. *Wube.*

Teatr Letni: „Znaleziono nagą kobietę", komedja w 3 aktach A. Birabeau (21.II).

Środek nasenny. Czy należy go polecić? Niech na to odpowiedzą specjaliści. Krytyk teatralny może tylko skonstatować, że zarówno dzięki komedji i jej wykonaniu zasypiał. Więc widocznie środek niezły. *Wube.*

„Krzywe zwierciadło" w Warszawie.

Wiele słyszeliśmy o roli, jaką w Rosji odegrało „Krzywe zwierciadło", przeciwstawiając się naturalizmowi Stanisławskiego z jednej a nienaturalności opery z drugiej strony. Tymczasem to, co przedstawiło nam „Krzywe zwierciadło", okazało się już przebrzmiałe, mimo świetnej parodji, jaką jest „Wampuka" a wykonanie

stało na poziomie naszych teatrów prowincjonalnych. Trudno nawet porównywać artystów z Qui pro quo z artystami rosyjskimi. „Quiproquiści" stoją bez porównania wyżej. Wśród artystów „Zwierciadła" nie zauważyliśmy ani jednej ciekawej indywidualności aktorskiej. Parodja kabaretu podmiejskiego, jaką dało niedawno Qui pro quo nie ustępowała sławnej „Wampuce" w zupełności. Ile razy stykamy się bezpośrednio z obcemi teatrami, z zadowoleniem konstatujemy, jak wysoko stoi nasz teatr. Fakt ten powinniśmy należycie ocenić. *Wube.*

Z teatrów Reinhardta.

(Korespondencja własna „Życia Teatru").

Berlin w lutym 1925 r.

Reinhardt wrócił do Berlina w trjumfie i rydwan jego wjechał w bramy — nie teatru — lecz teatrów. Podziwiać się musi tę energję, która pozwala mu kierować jednocześnie teatrami w Berlinie i Wiedniu. Ten niedościgniony dotąd dyrektor prowadzi je, nie rzucając się zbytnio na lewo, t. z. nie bałamucąc nikogo dziwolągami nowatorskimi, będącymi raczej tylko dziwolągami, nie przechylając się zbytnio na prawo, t. z. nie wygrzebując sztuk, których już słuchać nie można, mimo, że są uznane przez wszystkie powagi naukowe.

Jego repertuar w „Deutsches Theater", „Kammerspiele" i „Komedji" jest bogaty, urozmaicony, szanujący i najmłodszych, czego najlepszym dowodem było wystawienie sztuki Berta Brechta „Gąszcz". Reinhardt grał ją podczas największego wrzasku pomawiającego autora o kradzież literacką. Okradł słynnego Rimbaud! Poprostu przepisał żywcem całe kartki! Wykazał mu to znany autor, malarz, kompozytor, przewódca berlińskiego „Szturmu". Herwart Walden, a potem inni. Zrobił się huczek, krytycy i przyjaciele zabierali głos i zaniepokojony Brecht stał się nagle sławniejszy niż poprzednio. Ciekawa jestem, czy wówczas gdy wystawiono „Wachlarz lady Windermere" powstał również krzyk, iż Wilde okradł ni mniej ni więcej, tylko Dumasa, Scribego oraz autora pewnej powieści angielskiej, której tytułu w tej chwili sobie nie przypominam. Kradzieże te były również „dosłowne"! Ale wracajmy do Brechta. Brecht powiada, iż sztuka jego musiała zejść z repertuaru, gdyż wszelaka publiczność nie może poprzeć sztuki gdy się jej dowiedzie, że jest ignorantką, która nie poznała kradzionych słów, sentencji, treści. Wtedy staje okoniem. Bo w gruncie rzeczy cóż zależy publiczności na tem, tem więcej, skoro zadowolona była, zanim się dowiedziała, że to już powiedział Rimbaud?

Wielki, istotny sukces w dotychczasowym repertuarze trzech teatrów zdobyła „Święta Joanna", reżyserowana przez Reinhardta. Reinhardt wyreżyserował sztukę świetnie, nie przywalając jej dekoracjami, i tak ulubionemi obecnie efektami świetlnemi. Przedewszystkiem na scenie sądu znać było jego lwi pazur. W całości zaś, formowanej przez tego wielkiego reżysera było poszanowanie przedewszystkiem dla autora samego, dla jego słowa i to podnieść należy z całem uznaniem. Joanną była Elżbieta Bergner, aktorka zażywająca obecnie największej sławy w Berlinie. Miała doskonałe momenty obok martwych zupełnie, niewygranych lub źle zrobionych (np. podkładanie dłoni pod kolana w scenie sądu, gdy siedzi przerażona i zrozpaczona).

Święta Joanna idzie bez przerwy dając stale zapełnioną widownię. Tego powodzenia nie mógł zdobyć nawet Pirandello swą słynną sztuką w której sześć osób szuka autora. Reinhardt reżyserował również i tę sztukę, dając jej znakomitych aktorów Pallenberga, Łucję Höflich i Franciszkę Kinz. Ta porywająca, jedyna w swym rodzaju sztuka wywołała nowe zachwyty srogiej zazwyczaj krytyki berlińskiej nad reżyserją Reinhardta, co tem więcej nabrało znaczenia, iż grano tę sztukę już w Berlinie w innym teatrze.

W „Kammerspiele", gdzie w westybulu na wieczność zadumany stoi biust Ibsena — grają trzy wesołe, bezpretensjonalne jednoaktówki Kurta Götza. Osiągnęły one sto spektakli niemal jak Shaw. „Nieboszczka ciotka", jak brzmi tytuł, rozweselała widownię nietylko dzięki niefrasobliwej treści. Kurt Götz aktor, autor i reżyser w jednej osobie, dokonywał cudów. Rola profesora w ostatniej jednoaktówce to był rzadko spotykany majstersztyk gry aktorskiej. Sternheim, wydanie męskie, zwiększone, naszej Zapolskiej — ze swą sztuką „1913" szybko zeszedł z afisza.

Michalina Szwarcówna.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

POLONICA. W „Comoedji" paryskiej d. 13 lutego ogłosił E. Woroniecki sprawozdanie z przedstawienia „Pana swego serca" Raynala. Artykuł ozdobiony jest fotografją Przybylko-Potockiej i Leszczyńskiego.

„Prager Presse" d. 18. II. ogłasza sprawozdanie z teatrów warszawskich pióra B. Wydry. Autor omawia „Poczekalnię I klasy" Kaweckiego, „Bandurkę" tudzież tegoroczną działalność opery.

„TEATR MICHEL" wystawił 3 aktową komedję Natansona „Le Gretuchon délicat". Delikatny utrzymanek, Des Grieux XX stulecia, — trafia na swoją nowoczesną Manon — wskutek żartu telefonicznego. Student z porządnej rodziny — waha się „zanim decyduje się brać pieniądze, które jego ukochana dostaje od utrzymującego ją kochanka — tego, który płaci". Ale „starszy pan" jest bardziej nowoczesny: po krótkim oporze zgadza sie na spółkę. Krytyka gorszy się i otrząsa się na demoralizację.. Ale razem z publicznością (tą premjerował) — bije brawo... Psycholog

i socjolog mogliby tu powiedzieć kilka słów ciekawych.

SZTUKA ROSSO DI SAN SECONDO pt. „Tylko przedmiot zmysłów", której przez kilka lat nie chciała puścić cenzura, doczekała się nareszcie premiery w Rzymie w teatrze dramatycznym Pawłowej.

Bohater sztuki profesor, jest przekonany, że miłość zmysłowa nie jest godna człowieka Idee swoje pragnie wcielić w czyn. Szuka tedy kobiety, której dusza nie liczyłaby się wogóle. W podrzędnym lokalu nocnym spotyka dziewczynę, sprzedającą się z nędzy. Przeświadczony, iż ona jest poszukiwaną przez niego kobietą, zaślubia ją w przekonaniu, że rozwiązał zagadnienie fizycznej miłości w myśl swoich poglądów.

Szybko jednak przekonywa się o popełnionej pomyłce. Owa biedna dziewczyna „tylko przedmiot zmysłów" posiada mimo wszystko także duszę i buntuje się przeciw filozofji profesora. Albo uzna on ją za żonę we właściwem słowa tego znaczeniu, albo też powróci ona do owego nocnego lokalu, w którym się spotkali. O instykt miłosny małej nieświadomej kobietki, rozbija się gmach wyniosłej filozofji dumnego uczonego.

Publiczność żywo reagowała na przebieg sztuki. Pierwszy akt spotkał się z owacją, po drugim oklaski ucichły, kiedy zaś podniosła się kurtyna w akcie trzecim, część publiczności poczęła gwizdać. Po ostatnim akcie widzowie podzielili się na dwie partje, z których jedna oklaskiwała autora, druga gwizdaniem wyrażała swoje oburzenie. Krytyka uznaje jednomyślnie dużą siłę dramatycznego napięcia w sztuce.

JULES ROMAINS wystawił w teatrze Comédie des Champs Elysées 4-aktową komedję p. t. „Le Mariage de Le Trouhadec". Romains należy do wyznawców doktryny t. zw. unanimizmu, który pragnie odnowić sztukę przez wprowadzenie do niej elementów psychiki nie jednostkowej, lecz mas ludzkich, kolektywów, względnie stanów psychiki indywidualnej, które powstają w rezultacie kontaktu z masą. Nie wszystkie jego sztuki powstawały pod znakiem unanimizmu. W wyżej wspomnianej probuje wprowadzić te elementy do tematu komicznego. Postać komiczna—Le Trouhadec, który był już bohaterem jednej z poprzednich sztuk Romains'a — staje na czele stronnictwa politycznego „uczciwych ludzi". Cięte pióro autora dokonuje poprostu wiwisekcji roboty partyjno-politycznej.

Podstarzały niby—rozpustnik Le Trouhadee, — ma własnym przykładem świecić swemu stronnictwu, które chce odbudowywać życie rodzinne we Francji i walczyć z wyludnieniem. W tym celu też skłaniają go do małżeństwa z córką baronowej Gentil-Durand, a ma to być jednocześnie akt polityczny, gdyż baronowa jest dobrodziejką finansową stronnictwa. Na przeszkodzie staje różnica w wieku — bagatelka: około 40 lat, — i była kochanka Le Trouhadee'a, która prezentuje dziecko — jakoby dowód zażyłości z bohaterem. Lecz niespodziewanie to właśnie skłania baronównę do oddania ręki politykowi; dziecko zresztą nie jest ani Le Trouhadee'a ani jego kochanki.

Komedja ta nie miała takiego powodzenia, jak inne sztuki Romains'a. Należy to jednak przypisać reżyserji, która może nie umiała przystosować się do oryginalności sztuki ani wydobyć i uplastycznić elementów specyficznego komizmu zbiorowości.

T N

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 8 MARCA 1925 R. Nr. 10

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

„KNIAŹ PATIOMKIN".

Po wielu, wielu latach błogich chęci, i niezdecydowanych przygotowań scena polska wprowadza nareszcie na swe deski sztukę prokursora ekspresjonizmu polskiego — Tadeusza Micińskiego: w teatrze im. Bogusławskiego dobiegają końca próby z „Kniazia Patiomkina".

Nie byłem obecny na próbach i nie wiem jaką koncepją reżyserską przy inscenizacji dziwacznej i arcyciekawej tej sztuki kierować się będzie zespół młodej a tak już zasłużonej sceny. Lecz kiedyś — przed dziesięciu z górą laty — należałem do szczupłego grona gorących wielbicieli Micińskiego: dziś ostygłem i zmieniłem zasadniczo „nastawienie" do twórczości tego teatralnego par excelence maga. Tem nie mniej walory teatralne, tkwiące w sztukach mistyka czy mistyfikatora polskiego, „kuszą" mnie do dziś. Reżyser — eksperymentator znajduje w dramatach Micińskiego takie kopalnie pomysłów i możliwości zastosowania środków ekspresji teatralnej, że niezależnie od literackich wartości utworu inscenizowanego, zawsze chętnie podejmie się realizacji sztuk „maga" z Turowego Rogu.



Tadeusz Miciński
(fotografja z r. 1918)
(z czasów służby w I Korpusie)

Dlatego korzystam z uprzejmej propozycji redaktora „Życia Teatru" i dzielę się z czytelnikami garścią refleksyj, jakie mi się nasunęły przed kilku laty, kiedym opracowywał nie doszłą do skutku inscenizację „Kniazia Patomkina".

* * *

Tadeusz Miciński -- to klasycznie chaotyczna organizacja poetycka. „Mistycyzm" jego —naogół, szczery i żywiołowy, na emocjonalnem nastawieniu do zagadnień seksualno-duchowych oparty — przechodzi co raz to w mistyfikację albo, co gorsza: w prestigitatorstwo, dość naiwnego gatunku. Jeśli porównamy naszego mistyka z romantykami niemieckimi — z Tickiem, Nowalisem... — lub z Gustawem Meyrinkiem (z którym skądinąd Miciński ma dużo wspólnego) — porównanie wypadnie stanowczo na niekorzyść ekspresjonisty polskiego. Światopogląd mistyczny Micińskiego jest mglisty, rozczochrany dekadencko, pozbawiony wartości teorjo-poznawczych: wówczas gdy mistycyzm takiego Meyrinka np. posiada skondensowaną moc doświadczenia duchowego, ma fundament trwały z wiedzy ścisłej, budowę strzelistego gotyku, gdzie wszystko w jeden zestrzela się punkt. Używając terminów okultystycznych można powiedzieć: Meyrink posługuje się magją białą, jest konstruktorem w mistyce; Miciński natomiast hołduje magji czarnej, mistyki używa w celach destrukcyjnych i, drapując się często gęsto w teatralny płaszcz maga — staje się nieraz śmiesznym magikiem. Przy pewnym wyrobieniu w sobie czujności na autentyczne przeżycia duchowe bardzo łatwo orjentować się w panopticumowym inwentarzu poetyckim Micińskiego: wówczas bez trudu przyłapuje się go na sztuczkach prestigitatorskich, zwłaszcza w dramacie.

* * *

„Kniaź Patiomkin" — to dramat „anarcho-mistyczny", napisany, jak widać, jednym tchem, bez widoków na realizację sceniczną (jeśli się uwzględni kierunki teatralne w Polsce w latach 1905—06, kiedy powstał dramat). „Nienawiść mą objawiam w tym dramacie względem mon-

strualnego zlepieńca" — mówi autor w epilogu, mając na myśli spółczesne mu społeczeństwo, które, zdaniem jego, „dzieli się już na dwa typy: filistrów i zatraceńców".

Powodem do napisania sztuki, jak wiadomo był fakt zbuntowania się załogi pancernika „Kniaź Patiomkin" pod przewodem porucznika marynarki Szmidta, rozstrzelanego za to, a tłem — wypadki rewolucji rosyjskiej w r. 1905 Na tej kanwie jednak — dość powierzchownie i naiwnie naszkicowanej — wyszywa Miciński arabeski barokowe swej lucyferycznej „filozofji", potęgując (reflektorami i „uczonemi" djalogami) postać skromnego lejtenanta floty czarnomorskiej do rozmiarów mitologicznego bohatera, któremu daje do pomocy zagadkowe wcielenie Lucifera — Wilhelma Tona.

Tym dwom osobom głównym dramatu towarzyszy psychopatologiczna galerja „chłystujących" marynarzy kryminalnej hałastry z Madonną Syfilityczną na czele (ma to symbolizować motłoch rewolucyjny — w stylu „Biesów" Dostojewskiego?) cały komplet „samotnych rozpustnic" (według Kraft-Ebinga) oraz tłum zrewoltowanych robotników. Mamy więc w „Kniaziu Patiomkinie" skomplikowany amalgamat quasi — socjologji i quasi — mistyki. Ale widowisko składa się interesująco...

* * *

Niełatwe zadanie staje przed inscenizatorem, który zada sobie trudu wcisnąć ten chaos wydarzeń, osób, kurczów rozpętanej zmysłowości, ekstazy religijnej i prawdy etycznej buntu — w ramki kompozycyjne sztuki teatralnej. Bo nie może być dwóch zdań: w takim stanie, jak jest „Kniaź Patiomkin" napisany — nie sposób grać go na scenie. Dramat *przerobiony* — to znaczy, zrównoważony kompozycyjnie, oczyszczony z rzeczy przypadkowych i nieistotnych oraz podporządkowany jednej dominancie: czy to mistycznej czy też realistycznie socjalnej. Względnie — o ile to okaże się możliwe — należy skoordynować obadwa czynniki tak by — jak to mówią malarze — „rzecz trzymała się kupy".

Pod względem socjalnym dramat jest zbudowany naiwnie, bez uwzględnienia perspektywy wydarzeń i osób, bez zrozumienia doniosłości wypadków — bodaj nawet w aspekcie mistyki rewolucji. Swego czasu St. Brzozowski dał druzgocącą, pełną gryzącego bólu i niweczącego oburzenia (ukrytego pod maską ironji)—krytykę „Kniazia Patiomkina"*).

„W Rosji wybuchła pono rewolucja." — pisał Brzozowski (Makowski). „Poszedłeś tam, magu, przeczytałeś trochę gazet, broszur, świstków, z tą rewolucją jaki taki związek mających, porozmawiałeś z adwokatem, obrońcą rewolucjonisty i.. i ułożyłeś dramat. Ale cóż, przekonałeś się, ża cała ta rewolucja, to bardzo ubogi temat, nieprawdaż? Nie było w niej ani jednego dziecka siedmioletniego — Dalajlamy.... Bo choćby powody tej nienawiści, którą objawiasz w epilogu — nie w dramacie, bo dramat nie wyraża jej dokładnie — choćby powody te były najsłuszniejsze, to wszakże są one tylko połową prawdy a nie całą prawdą. — I złym jest ten człowiek, który brata swojego, pragnącego się wydobyć z trzęsawiska, kopie nogą i spycha w czarny glej napowrót przez zemstę za to, że dopiero dziś otrząsnąć się zechciał, że przez wieki jadł „cuchnące mięso niby religji i niby — obowiązku"... za to, że są istotami wykarmionemi tysiącoleciami strachu — i droga do nadczłowieczeństwa daleka"—... Biedny magu! więc nie masz nic, cobyś mógł kochać na ziemi, nic prócz „widma małego Dalajlamy" i opisów Tybetu? Szkoda. A wiesz, magu — konkluduje Brzozowski — gdy się ma tyle tylko do objawienia w dramacie, to lepiej dramatu wcale nie pisać."

Tak osądził Micińskiego surowy sędzia. Z punktu widzenia sumienia socjalnego ma Brzozowski słuszność: „Kniaź Patiomkin" zakrawa miejscami na paszkwil — Chaotyczna umysłowość Micińskiego nie dostrzegła w kataklizmie społecznym, jakim jest wszelka rewolucja (a więc nie tylko rosyjska, o którą zresztą autorowi nie chodzi) — nic więcej prócz chaosu.

Jest jednak w rewolucji wszelkiej burzycielski i twórczy pierwiastek. Sam fakt buntu — wyłamania się z pod koszmaru okropnych warunków jest już czynem twórczym.

„Kniaż Patiomkin" obfituje w dużą ilość scen, gdzie — wbrew może intencjom autora — patos buntu wybija się na plan pierwszy. Obok niedołężnego epileptyka Szmidta mamy wszak Lucifera - Tona. Lucifer — niosący światło — niosący ogień buntu Prometeusz — niekoniecznie musi być demonem — niszczycielem. Walcząc przeciw Bogu — według prastarego mitu walczy zarazem przeciw przemocy narzuconej człowiekowi hierarchji. Dlaczegoż więc nie ująć postaci Wilhelma Tona — prometeicznie?

Drogą usunięcia niektórych scen, przesunięcia w czasie innych, drogą skrótów przewlekłej nieco i niepotrzebnie retardującej akcji wreszcie, drogą opuszczenia zbyt „literackich" djalogów (nprz. na pomoście górnym — między Tonem i Szmidtem — w akcie drugim)—

*) Pod pseudonimem W. Makowski. Patrz „O kniaziu Patiomkinie" w „Trybunie" N. 9, Kraków, 1 marca 1907. — str. 20 — 24.

można wydobyć z „Kniazia Patiomkina" akcenty skondensowanej grozy. Można wydobyć tragizm luciferyzmu w rewolucji.

Sceny wśród marynarzy w kotłowni — sceny buntu na pokładzie górnym — wszystkie te sceny, traktowane przez autora naturalistycznie niemal, można ująć w skrócie realistycznym, *nie pozbawiając* ich zarazem doniosłości symbolicznej. To samo dotyczy opracowania scen ulicznych w Odesie, przed mieszkaniem Szmidta.

Postacie Szmidta i Tona, jako wyrastające ponad otoczenie, jako postępujące w drodze doskonałości „lucyferycznej" — nie mogą być już tak traktowane. Pewna doza misterjum jest tu dopuszczalna.

I dlaczegoż bo nie ująć całości, jako pewnego misterjum rewolucji? Nie będzie to zbyt odbiegało od intencji autora. Abstrakcyjny — „ekspresjonistyczny" — sposób ujęcia dramatu wyrówna poniekąd fatalne naiwności socjalne w opracowaniu tematu.

* * *

Nie jestem zwolennikiem zasady głoszącej: dramat należy wystawiać ściśle według pomysłów autora. Jeżeli, jako reżyser, otrzymuję sztukę, która posiada wiele miejsc żywotnych i oryginalnych, ale jako całość, ma wygląd potworka (hipertroficznie rozrosłego w niektórych organach, to znów niedorozwiniętego w innych) — bez ceremonji poddaję tego rodzaju utwór operacji chirurgicznej: teatralnej inscenizacji.

„Kniaź Patiomkin" jest to chaotyczny dramat „anarcho mistyczny". Chaosowi trzeba nadać kształty. Wirującą mgławicę ująć w karby kompozycji planetarnej (znaleźć „słońce"). Mistykę uwypuklić w zewnętrznej konstrukcji i w ruchu symbolicznym figur i grup.

Klucz daje sam Miciński. W epilogu twierdzi, że pancernik „Kniaź Patiomkin" jest dlań symbolem (czy alegorją) ludzkości, pędzącej przez ocean mroków.

A więc:

Prolog: Muzyka Na ciemnej kotarze — olbrzymia na całą scenę konstrukcja wielopiętrowa i ekspresjonistycznie ujęty pancernik. Snopy światła krzyżujących się reflektorów. W ich świetle — na mostku kapitańskim — samotna figura Lucifera — Tona.

Cała konstrukcja — misterjalna: o trzech planach — kondygnacjach.

Sceny w kotłowni. Najniższa kondygnacja: piekło. Ściana dolna (kadłub pancernika) usunięta: w czerwonym blasku płomieni, buchających z okrągłych drzwi kotłów — czarne sylwetki spiskujących marynarzy.

Sceny na pokładzie. Sciana dolna na dawnem miejscu. Pokład — to płaszczyzna węższa — a więc przestrzeń, po której przesuwają się w y z w o l e n i. Nad nimi góruje mostek kapitański: wzniesienie, gdzie odbywają się djalogi *tylko* pomiędzy Tonem a Szmidtem: plan najwyższy. Po nad temi planami jest tylko reja, krzyżująca się z masztem: tam się ukazuje wizja Chrystusa.

Możliwości organizacji ruchu mas i poszczególnych figur. W scenie przemówień oficerów do zbuntowanych marynarzy — jako trybunę użyć można lekkiego, chwiejącego się nad głowami zrewoltowanego tłumu — mostku łukowego.

Mieszkanie Szmidta. Znów na dolnym planie: upadek duchowy porucznika. W kadłubie okrętu — dwa pokoje z czarnemi tapetami. W jednym z nich trumienka z córką. Sceny uliczne — *przed* mieszkaniem na pierwszym planie.

W ostatnim obrazie — czarna kotara zasłania cały pancernik. Akcja na wązkiej przestrzeni — „na falach". W końcu — z lewej reflektor.

* * *

Oto — w szkicu pobieżnym — kilka refleksji, któremi chciałem się podzielić z czytelnikami. Brak miejsca nie pozwala mi umotywować należycie swe pomysły. Chciałem tu tylko pokazać, że „Kniaź Patiomkin" daje możność wprowadzenia syntetycznej dekoracji — konstrukcji, tak jak to robi Meyerhold (również „anarcho-mistyk"). Sztuka ta daje możność podkreślenia symboliczności ruchu (np. — dla marynarza-mistyka Matiuszenki: ruch spiralny wzwyż, wokoło masztu). Żywotność pomysłów moich możnaby sprawdzić dopiero na scenie.

Ponieważ nie mam nadziei zrealizowania kiedykolwiek swej inscenizacji „Kniazia Patiomkina" — poprzestaję więc na tym pobieżnym szkicu.

Z ciekawością też oczekuję, jak wypadnie dramat Micińskiego w inscenizacji Leona Schillera, który, o ile mi wiadomo, jest zasadniczo przeciwny naszkicowanym tu metodom.

Witold Wandurski.

Commedia dell'Arte.

VI.

Trupy komedji dell'Arte rozwijały swą działalność jednocześnie we Włoszech i we Francji. Upłynęło sporo czasu, zanim ukształtował się ostatecznie charakter teatru improwizowanego. Istotny jego rozwój rozpoczyna się od przedstawień trupy Andrzeja Beolco. Figury występujące w tych przedstawieniach (Beolco, Truffi, Fiorinetto, Tonino, Flavio) nie są jeszcze stałemi postaciami z określoną z góry maską, ale każda z nich mówi innym djalektem, każda kształuje język i charakter, które później ukażą się jako: Pulcinella, Brighella, Arlecchino, Capitano, Pantalone, Dottore. Beolco był jednocześnie aktorem w swej trupie i autorem niemal wszystkich kanw komedyj swego repertuaru. Pierwsza z tych komedyj, napisana w djalekcie, była grana w r. 1528.

Po występach trupy Andrzeja Beolco, który skończył swą działalność w r. 1560, najwięcej wsławił się Flaminio Scala ze swem towarzystwem. Grywał w połowie szesnastego wieku we wszystkich miastach włoskich, wzbogacając swój repertuar typami miejscowymi, które wydała działalność Andrzeja Beolco. Scala, człowiek wysokiej kultury i różnorodnych uzdolnień, pozostawił około pięćdziesięciu zwięzłych kanw, które zostały ogłoszone drukiem około 1611 r. Scala występował w r. 1600 w Lugdunie, w r. 1601 i 1611 — w Paryżu. Około r. 1565 zasłynęła w Hiszpanji trupa improwizatorów Alberta Gavazziego, który później grywa w Lugdunie i daje widowisko w r. 1572 w Paryżu z powodu małżeństwa króla Navary z Małgorzatą Valois. O popularności komedji dell'Arte w owym czasie w Paryżu świadczy obraz Pourbusa z r. 1572, odtwarzający zabawę dworską: król występuje jako Brighella, książę de Guise jako Scarzmuccia, książę d'Aujou (Henryk III) jako Arlekin, kardynał lotaryński jako Pantalone, a Katarzyna Medycejska jako Colombina. W tym samym czasie (1572—1578) Karol IX utrzymuje trupy Antoniego Maria, wenecjanina i Soldiniego, florentczyka, którzy grywają w Paryżu i w Blois.

Ustalając swe wpływy, poszczególne trupy przybierają specjalne nazwy, pod któremi występują zarówno w swej włoskiej ojczyźnie, jak we Francji. „I comici confidenti" (komicy ufni w siebie samych i w pobłażliwość widzów), odbywszy wędrówkę po całej Italii, grywają około r. 1570 w niektórych miastach prowincjonalnych francuskich, gdzie wystawiają komedje improwizowane, pastorałki, tragedje i komedje „sostenute". Nie mniej od nich popularni byli „I comici gelori" (zazdrośni o powodzenie). Przez kilka lat obie te trupy pracowały razem pod nazwą „I comici uniti", poczem znowu powróciły do swych poprzednich tytułów. W r. 1577 Henryk III wezwał do Blois trupę „Gelosi", która wówczas grywała w Wenecji. Z repertuaru jej największem powodzeniem cieszyła się sztuka pt. „Księżniczka, która straciła rozum", z muzyką, bogatą maszynerją i bitwą morską na scenie. „Gelosi" wrócili w r. 1578 do Florencji i Scala utworzył z nich najświetniejszą trupę improwizatorów, nad którą po nim objął dyrekcję sławny Francesco Andreini. W r. 1588 „Gelosi" usiłują powrócić do Paryża, ale parlament wydał edykt, zabraniający widowisk komedji dell'Arte pod grozą kary pieniężnej i... chłosty. Z trupy „Gelosi" wyszedł Valerini, który utworzył własne towarzystwo w Medjolanie. Był on szlachcicem z Werony, doktorem i poetą, piszącym w języku „pospolitym" oraz po łacinie i po grecku. Po swym ślubie z Marją Medycejską, Henryk IV sprowadził do Paryża trupę „Gelosi", która grała przez cztery lata w Hôtel de Bourgogne. Tenże sam król sprowadza „trupę księcia Mantui". Spadkobierczynią „Gelosi" była trupa J. B. Andreiniego (syna), grywająca pod nazwą „Comici Fedeli" (1605—1625), naprzemian na dworze w Paryżu i we Włoszech. W sztukach, wystawianych przez tę trupę mówi się jeszcze djalektami włoskimi (weneckim, genueńskim), pomieszanymi z mową kastylską, francuską a nawet—niemiecką. Ludwik XIII sprowadza trupę włoską, którą kierował prawdopodobnie Giuseppe Bianchi. Grywała ona (1639—1648) t. zw. „opera" z maszynerją Torellego i komedje improwizowane. Dłużej przebywa w Paryżu głośna trupa „Fiorelli-Locatelli" (1653 — 1684), która grywa najpierw w Petit Bourbon a potem przenosi się do Palais-Royal, gdzie daje widowiska naprzemian z Molierem; następnie grywa w teatrze Guénégaud, skąd przechodzi do Hôtel de Bourgogne. Do roku 1684 komedja włoska w Paryżu wierna jest tradycjom commedia dell' Arte; później zaczęto wstawiać całe sceny, mówione po francusku, chociaż odtwarzano typy włoskie...

Zarówno sposoby gry aktorów włoskich, jak gatunek ich dowcipów wydały się we Francji zbyt swawolne. Edykt króla ostrzega Włochów, aby w swych komedjach unikali „saletés" i nieprzystojnych postaw pod grozą natychmiastowego wydalenia ich z Paryża... Były to podobno wpływy pani de Maintenon. To też w r. 1697 wydano w Holandji romans pt. „la Fausse prude", najwyraźniej pod adre-



Mise en scene komedji dell'Arte we Francji (XVII w.)

sem pani de Maintenon skierowany. Stał się on w Paryżu tak głośny, że aktorzy włoscy odważyli się tytułem tego romansu ochrzcić jedną ze swych sztuk („Finta Matrigna"). Represje nastąpiły niezwłocznie: król rozkazał policji, aby natychmiast zamknęła teatr włoski „na zawsze". W jakiś czas później król zezwolił Włochom na powrót do Francji, ale z warunkiem, że gościć będą conajmniej o trzydzieści mil od Paryża. Przywołano ich z powrotem dopiero za czasów regencji. Zorganizowanie nowej trupy poruczono wówczas L. A. Riccoboniemu, wybitnemu aktorowi i pisarzowi, który razem ze swą żoną, sławną artystką i wybitną łacinistką rozpoczął w Paryżu trjumfalny okres komedji dell'Arte. Pierwsze przedstawienie, dane na scenie Palais-Royal 18 maja 1716 r., odbyło się w obecności regenta i księżniczki de Berry. Grano „Inganno fortunato" (Szczęśliwa niespodzianka). Ludwik XV przeznaczył dla trupy Riccoboniego pensję 15.000 liwrów i zezwolił na pomieszczenie jej w Hôtel de Bourgogne.

Odnowicielem komedji dell'Arte na gruncie włoskim w XVIII w. był hrabia Gozzi, który zaopiekował się gorąco trupą Sacchiego. Obdarzony dowcipem bardzo żywym i złośliwym, pisał dla trupy Sacchiego kanwy bogate w pomysły, pozostawiające jednak aktorom swobodę improwizowania. Tematy do swych kanw czerpał Gozzi z baśni ludowych i tworzył z nich sceny pełne poezji i napięcia dramatycznego. Sława Gozziego zagasła od chwili, gdy się zakochał w jednej z aktorek trupy, Ricci, dla której począł pisać bardzo słabe sztuki. W zazdrosnej trupie rozpoczęło się wrzenie, które się zakończyło zupełnem rozbiciem całego przedsięwzięcia. Nazwisko Gozziego wraca jeszzze na afiszach komedji dell'Arte w drugiej połowie XVIII w., gdy zasłynęła trupa Sacco, jedna z ostatnich, która uprawiała chlubnie ten rodzaj teatru, kwitnącego przedziwnie przez trzy wieki.

Jan Lorentowicz.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Zupełna porażka rosyjskiego „*Krzywego zwierciadła*" w Warszawie jest objawem nader zdrowym i świadczy o istotnem wyczuciu wartości teatralnych publiczności warszawskiej. Jest charakterystyczne, że porażka ta nastąpiła w chwili, gdy „Don Juan" przekraczał setkę przedstawień w teatrze Narodowym, Claudel cieszy się nieoczekiwanem wprost powodzeniem w teatrze Małym i z wybitnem zainteresowaniem

przyjęło w teatrze im. Fredry sztukę S. I. Witkiewicza. Współtowarzyszem niedoli „Krzywego zwierciadła“ jest natomiast Teatr Letni Dobrana para. Jest to objaw radosny, jaknajlepiej świadczący o publiczności warszawskiej. Oby tylko dyrekcje teatrów naszych umiały wyciągnąć z tego odpowiednie konsekwencje.

* * *

W artykule o *przedstawieniach teatralnych na wystawie paryskiej* Franciszek Siedlecki słusznie zwraca uwagę, że należałoby pomyśleć o wystawieniu „Legendy“, „Bolesława Śmiałego“ i „Skałki“ tudzież „Nawiedzonych“ Zegadłowicza. Lecz jakże możemy utwory te wystawiać w Paryżu, skoro Wyspiańskiego nie ma w repertuarze żelaznym żaden teatr w Polsce, a Zegadłowicz jest dla dyrektorów teatralnych „poeta nieznanym“.

Teatr im. Fredry: „Jan Maciej Karol Wścieklica“, tragedja bez trupów w 3 aktach S. J. Witkiewicza (25.II).

Mimo, że mamy tu do czynienia z wypadkami całkiem życiowemi, Witkiewicz ujmuje całość nawskroś fantazyjnie. Stąd rożne niespodziewane posunięcia i powiedzenia, któremi, raz poraz, zostaje widz zaskoczony. Ciekawy jest ten Wścieklica Witkiewicza, człowiek o niezwykle rozwiniętych ambicjach, tracący jednak w osiąganiu swych zamierzeń siły. I gdy dochodzi do najwyższego dostojeństwa w państwie jest już człowiekiem całkiem zużytym i złamanym. Witkiewicz okazał w utworze tym wybitny nerw sceniczny i wielki humor. Strona wykonawcza była staranna, choć niezdecydowana: realizm Pawłowskiego nie zgadzał się z „umówieniem“ gry Draczewskiej i innych.

Wube.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Narodowy: „Uciekła mi przepióreczka...“, komedja w 3 aktach S. Żeromskiego (28 II).

W „Przepióreczce“ Żeromski uśmiecha się, ale nie jest to uśmiech komedjopisarza, lecz twórcy, który w chwili „przedwiośnia“ Polski, targany bólami odradzającej się ojczyzny, z umiłowaniem spojrzał w głąb duszy człowieka współczesnego i znalazł tam wielki, nieoceniony skarb: siłę wyrzeczenia się i poświęcenia. „Obyczaje“ bohatera komedji, Przełęckiego polegają nietylko na tem, że nie dopuści on do zgaszenia ogniska domowego, ale że gmach idealny, który on buduje, stanie nie dzięki jego osobistym przymiotom, lecz — dla idei. Dlatego zdeptał on swoje i nietylko swoje szczeście osobiste, wyrzeknie się sławy i zaszczytów. Przedstawi się wobec tych, którzy go kochali i cenili, jako filut i człowiek bez większych wartości.

Teatr Narodowy dał sztuce obsadę pierwszorzędną a reżyserja Osterwy święciła wielki trjumf. Realizm scen komedji połączył Osterwa misternie z patosem moralnych wskazań Żeromskiego. Przełęcki Osterwy był filutem i człowiekiem zdecydowanym. Był lekki z pozoru, lecz w istocie pełen wewnętrznych, moralnych wartości. Wkładając na siebie maskę, umiał ją nosić z gracją i wdziękiem. Mistrzowską postać dał Jaracz. Jego Smugoń był zrazu skromnym nauczycielem i entuzjastą. W akcie drugim cierpiał. Chwytał się deski ratunku, chociaż niezbyt w ten ratunek wierzył. W akcie trzecim okazał nietylko wdzięczność, ale i entuzjazm Słowa Przełęckiego do roboty“ przyjął jako rozkaz dowódcy, który ochoczo wypełni. Galerję świetnych typów profesorskich stworzyli pp. Solski, Kotarbiński, Chmieliński, Bednarczyk, Śliwicki, Zieliński i Różański. Ładnie zaprezentowała się p. Niedzielska.

Wube.

REPERTUAR „KOMEDJI FRANCUSKIEJ“ W ROKU 1924.

Paryska „Komedja francuska“ dała w r. 1924 pięćset siedmdziesiąt trzy (573) przedstawienia, z tej liczby 77 po za Komedją (43 w Belgji, 6 w Teatrze Ludowym, 15 w t. z. „Trente Ans de Théatre“). Klasyczny repertuar francuski zajął 166 przedstawień największe pozycje: Moljer 71, Racine 31, Corneille—30). Romantyczny repertuar — 103 (Musset — 56, Hugo — 24, Banville — 15, Vigny — 8). Repertuar „realistyczny“: Dumas ojciec, Augier, Pailleron, Becque — 47. Sztuki autorów nowoczesnych wypełniły 235 wieczorów (niemal okrągło 50%) i pozostała wreszcie *liczba 22 przedstawień przypada na utwory klasyczne obce.* (Poskromnienie złośnicy, Król Edyp, Elektra.

Z nowoczesnych autorów największą ilość przedstawień mieli: Porto-Riche (43), P. Raynal (25), Flers i Caillavet (24), Bataille (20), Sée (16), Maeterlinck (16), Donnay i Hervieu (po 15), ponadto grano jeszcze 12 jednoaktówek,

Ogółem było na afiszu *47 nazwisk autorów francuskich nowoczesnych, 17 dawnych, oraz 3 — obce.*

Statystyka ta wykazuje jasno jak dba Komedja o sztukę własną i stanowić powinna drogowskaz dla naszych teatrów reprezentacyjnych.

Teatry w Czechosłowacji.

W celu uczczenia dwudziestej rocznicy śmierci pisarza czeskiego F. F. Szamberka odegrano jego sztukę „Józef Kajetan Tyl“; z postacią bohatera tej sztuki jest związana epoka walki kulturalnej Czechów w pierwszej połowie XIX w.; w walce tej ważną rolę odegrał K. Tyl jako organizator teatru czeskiego. Sztuka Szamberka ma raczej znaczenie

historyczne, a ponieważ publiczność praska umie ocenić wartość dzieł, odnoszących się do jej historji walki o prawa narodu, zapełnia co dzień teatr.

W „Teatrze Szwandy“ na Smichowie odegrano oryginalną czeską komedję Józefa Skrużnego „Fałszywa kotka“. Autor stoi pod wyraźnym wpływem „Pygmaljona“ B. Shawa; treść sztuki jest tendencyjna, mianowicie jakiś dziwak lekarz chce sobie wychować na żonę dziewczynę z ulicy, tymczasem staje się ofiarą figla. Bogata bowiem panna przebiera się za ulicznicę i umie wzbudzić miłość doktora, który po poznaniu podstępu bierze ją za żonę, lecz nazywa ją „fałszywą kotką“. Ogółem jednak sztuka słaba, nic się w niej nie wiąże, postacie robią wrażenie figurek, powystrzyganych z papieru, a sama akcja tej komedji odznacza się dużą naiwnością.

Teatrzyk „Komedja“ wystawił dwie dawniejsze czeskie sztuki: Stroupeżnickiego „Pani mincarzowa“ i Machaczka „Narzeczeni“, obydwie komedje, dzięki starannemu opracowaniu, nie raziły zbytnio swą prawie stuletnią śniedzią, a wskutek tego utrzymują się na repertuarze.

W Pilźnie dyrekcja robi przygotowania do wystawienia kilku sztuk orginalnych, a mianowicie trylogji historycznej „Wielka Morawa“ Fr Wollmana, dramatu „Bóg, kobieta, satyr“ F. A. Sedlaczka, Zeyera „Donia Sancza“ i „Raduz i Magdalena“, prócz tego będzie odegranych kilka nowych oper.

Przed kilku tygodniami „Teatr Narodowy“ w Bernie obchodził uroczyście czterdziestolecie swego istnienia. Z tej okazji wystawiono jedną ze sztuk J. J. Kolara i operę Smetany „Libuszę“.

W „Czeskich Budiejowicach“ otwarto nowy teatr, który jednak po kilku miesiącach istnienia przechodzi dość ciężki kryzys finansowy.

W Bratislawie w słowackim „Teatrze Narodowym“ dotychczas stosunki są dość trudne pod względem finansowym, to też dotychczasowy jego dyrektor, znany dyrygent Oskar Nedbal robi podobno starania o przywrócenie w Wiedniu zespółu p. t. „Tonkünstlerorchester“, gdzie jako dyrygent zdobył sobie sławę europejską

W Kosycach rozwija się od roku bardzo pomyślnie słowacki „Teatr Narodowy“. Pierwszy rok jego istnienia skończył się całkowitem powodzeniem; ważne to, iż w tak krótkim czasie wystawiono sześć oryginalnych sztuk słowackich. Od stycznia zespół tego teatru rozpoczął artystyczny objazd po Słowaczyźnie.

Przewiduje się, że tego rodzaju objazd nie da odpowiednich dochodów, dlatego też dyrekcja zwróciła się o pomoc do rządu, stwierdzając, iż teatr koszycki spełnia na Słowaczyźnie ważną rolę kulturalną

J Gołąbek.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

TEATR „COMEDIE CAUMARTIN“ wystawił 3-aktówkę p Jacques Deval'a p. t. „L'Amant rêvé“. Widocznie w Paryżu wchodzą w modę sztuki oparte na motywach fizjologicznych Fizjologja to zresztą podejrzanej wartości. Widocznie obrazki z łóżkiem na scenie, z cudzołóstwem... za sceną—cały dotychczasowy pieprzyk, podlany mdławym sosem sentymentalno-romantycznym—nie wystarczają. W komedji Deval'a podobnie jak w „Kurniku“ Tr. Bernard'a — potencja i impotencja są „spiritus movens“ akcji.

„LE PRINCE CHARMANT“, komedja Tristana Bernard'a, zaniedbana jeszcze przed wojną w „Komedji Francuskiej“ — wystawiona została ostatnio z wielkiem powodzeniem w teatrze „Michel“. Autor dał w nim teatrowi nowy (wieczysty zresztą) typ człowieka. Człowieka, który się podoba; czarującego zarówno kobiety jak mężczyzn, rozbrajającego nawet najsurowszych; zresztą ani mądrego, ani dobrego, ani specjalnie w jakimkolwiek kierunku utalentowanego W doborowym zespole, stanowiącym obsadę sztuki, wziął udział sam Tristan Bernard, grając rolę rezonera komedji.

NAGRODĘ ZA NAJWYBITNIEJSZĄ SZTUKĘ DRAMATYCZNĄ w Jugosławji w sumie 10 tysięcy denarów otrzymał Milan Begovic, autor dramatu pt. „Człowiek boży“.

Teatr i prasa.

(LUTY).

W prasie naszej ujawniło się w lutym żywe zainteresowanie twórczością Pirandella. W „Kurjerze Polskim“ (nr. 53) *Z. Norblin-Chrzanowska* dała w artykule pt. „Pirandello w Warszawie i w Rzymie“ ciekawe porównanie przedstawień „Gry“ w Teatrze Małym i w Rzymie. W Warszawie ujęto sztukę groteskowo, w Rzymie realistycznie. W „Kurjerze Lwowskim“ (nr. 33) *dr. T. Lubaczewski* ogłosił artykuł pt. „Teatr nagich masek“. Przeciwko popieraniu twórczości Pirandella, który „jest złośliwym, żółciowym hipohondrykiem“ wystąpił *St. Pieńkowski* (Gaz. warszawska nr. 47).

O coraz większem zainteresowaniu się zagadnieniami teatralnemi świadczy druk djalogu *Craiga* o sztuce teatru na łamach „Gońca śląskiego“ (Nr. 26—30). „O stylu operowym“ pisze w „Muzyce“ (nr. 1) *R. Strauss*, w którym daje cały szereg pierwszorzędnego znaczenia uwag śpiewakom operowym.

„Uwagi o istocie teatru współczesnego“ ogłasza w poznańskim „Przeglądzie porannym“ (43—48) *J. Hu-*

lewicz. Wychodzi w nich autor ze słusznego założenia, że w teatrze muszą działać trzy siły równocześnie: autor, aktor i widz i że ściśle musi być zespolona forma z treścią.

Interesujący przyczynek do biografji Wyspiańskiego dał w „Czasie" (nr. 25) *J. Iurnau.* Dotyczy on lat gimnazjalnych poety. Czytamy tam m. i.

„Pozatem należałem do tych, którzy w Wyspiańskim obok talentu malarskiego widzieli raczej zdolności aktorskie. Nasz nauczyciel literatury, prof. Ziemba, kazał nam głośno czytać celniejsze utwory naszych poetów. Podobnie prof. Molin. Role były rozdane, każdy z nas czytał inną osobę dramatu. Otóż „ciocia", (tak nazywano Wysp.) któremu zwykle przypadały kobiece role, tak bajecznie umiał zmieniać głos, tak miękko naśladował niewieści sposób mówienia, że zdumienie ogarniało kolegów i nauczyciela. — A jak umiał pozować! Udrapowany szerokim płaszczem, niby togą, z ramieniem wniesionem, nogą zwycięsko naprzód podaną, z dramatycznie zmarszczalną brwią, staczał „walki" podczas pauzy, odbijając lub rozdając.. kułaki. Lecz gdy go kto mocniej popchnął, nadepnął, lub gładko uczesane włosy rozburzył — przybierał pozę inną: pozę, która od pięty do czubka zwichrzonej czupryny oznaczała — pogardę. — Do tego słowa: „jakiż on brutalny!" albo: „jesteś barbarzyńcą—przyjm moję wzgardę".

Nader interesujący i pożyteczny artykuł p. t. „Cztery doroczne widowiska na wsi" ogłosił w „Teatrze ludowym" (Nr. 2) *J. Cierniak.* Zwraca w nim uwagę na różne obyczaje ludowe, stanowiące bogate źródło widowisk teatralnych. (O obyczajach tych bardzo ciekawie mówił ostatnio w Reducie *J. Gołąbek*). Cierniak proponuje cztery widowiska doroczne, związane z porami roku.

Teatr ludowy może mieć wielką przed sobą przyszłość. Należy go tylko na odpowiednie skierować tory. Również więcej uwagi poświęcić należy teatrowi żołnierskiemu. Niestety, jak stwierdza w artykule pt. „Uwagi nad repertuarem teatru żołnierskiego" w „Polsce Zbrojnej" (nr. 34—6) *J. Bełcikowski* zapał do sceny żołnierskiej w latach 1923 i 1924 znacznie osłabł.

O wydanej przez „Życie Teatru" książce W. Brumera pt. „Scena i widownia" ukazały się — prócz wymienionych w poprzednim przeglądzie—m. i. następujące recenzje i artykuły: *A. Zagórskiego* (Nowa książka o teatrze — Prze. i. wiecz.), *J. Kotarbińskiego* (Kur. warsz.), *W. Wandurskiego* (Wiad. lit.), *Stefa* (Przegl. por. — Poznań), *A. O.* (Czas — Kraków), *J. M.* (Kurjer lwowski), T *Sterzyńskiego* (Polska zbrojna), *C. Jelleńty* (Pan') tudzież w „Ceskoslovenskiej republice" i in.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 15 MARCA 1925 R. Nr. 11

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Powodzenie.

Jakie sztuki mają powodzenie?

Jest to węgielne zagadnienie każdego dyrektora teatru. Czytając daną sztukę dyrektor po każdym akcie skupia myśli i pyta niewidzialnej Pytji, czy publiczność będzie na tę sztukę chodziła. Od nieomylnej odpowiedzi tej niewidzialnej Pytji zależy przecież byt teatru! Człowiek, któryby bez zawodu wskazywał dyrektorowi utwory kasowe, mógłby liczyć na jego najszczersze uwielbienie i na największą pensję w teatrze. Byłby to idealny kierownik repertuaru, a nosiłby z pewnością Carnot'owski tytuł „organizatora zwycięstwa“ w tych trudnych działaniach zaczepnych, jakie teatr prowadzi przeciw publiczności (dla jej dobra, jak na prawdziwej wojnie). Niestety, jednak takiego Carnot'a teatralnego sztabu generalnego dzieje złudy scenicznej a prawdy widownianej dotąd nie wydały. Widownia stale robi niespodzianki scenie i żadne prawo, rządzące powodzeniem, czy klapą. w teatrze, nie zostało dotąd wyśledzone. Z niezbitą pewnością zauważono, że miewają powodzenie utwory

dobre i liche,
wesołe i smutne,
tragedje i komedje,
zajmujące i nudne,
jasne i niezrozumiałe,
dobrze grane i marnie grane,

i z tą samą pewnością skonstatowano, że padają utwory

liche i dobre,
smutne i wesołe,
komedje i tragedje,
nudne i zajmujące,
jasne i niezrozumiałe,
marnie grane i świetnie grane.

Ta sama sztuka pada na premierze, a zdobywa publiczność na drugim przedstawieniu. Tak było np. z „Królem“ de Flersa i de Caillavet'a. Próba generalna (rodzaj naszej premiery) odbyła się śród nastroju beznadziejnej nudy na widowni. Autorowie opuszczali teatr w przeświadczeniu, że ich sztuka jest pogrzebana. A drugie przedstawienie (francuska premiera) dało im olbrzymi sukces ku ich własnemu zdumieniu i zdumieniu wykonawców. Jako przykład wielkiego powodzenia utworu nudnego przytoczę „Irydjona“ w Teatrze Polskim. „Irydjon“ jest nudny w czytaniu, a jeszcze nudniejszy na scenie, dla której nie był pisany. Otóż ten „Irydjon“ zgromadził w Teatrze Polskim publiczność pięćdziesiąt razy. Zapytywałem kogo mogłem, jak spędził wieczór na tem przedstawieniu; wszyscy mi odpowiadali, że dekoracje Frycza są imponujące, że Węgrzyn ma piękny głos, i że sztuka jest nudna. A jednak grano tę sztukę prawie dwa miesiące.



Węgrzyn jako Zbigniew w „Mazepie“
Fot. J. Malarski

Dzisiaj jeszcze trudniej odgadnąć, która sztuka będzie miała powodzenie, ponieważ publiczność powojenna jest jeszcze bardziej nieobliczalna. „Publiczność powojenna“. Ciągle się o niej mówi w gabinetach reżyser-

skich, za kulisami, w prasie i w salonach. Gdy publiczność przedwojenna waliła tłumnie na okrojone przez cenzurę „Wesele“ Wyspiańskiego, wystawione niezbyt tęgiemi siłami w teatrze, o ile się nie mylę, p. Rychłowskiego (przy ul Bielańskiej), to świetne przedstawienie „Wesela“ po wojnie, świetne zarówno pod względem pojedyńczych wielkich talentów (St. Przybyłko-Potocka, Leszczyński, Zelwerowicz, Brydziński, Sulima, Różycki), jak i pod względem wystawy, „powojenna publiczność“ chodziła bardzo skąpo do Teatru Polskiego. Ale ta sama publiczność tłoczyła się na amerykańską bombę Bergera pt. „Powódź“ i na finezyjną sztukę Pirandella pt. „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora“. Bądź w tym galimatiasie mądry! Zrozumiały i narodowy Wyspiański leży, a niezrozumiały i kosmopolityczny cudzoziemiec Pirandello — komplet po komplecie! Takich paraleli, i jeszcze bardziej fantastycznych, możnaby wyliczyć długi szereg, nie o statystykę mi przecież chodzi. Pragnę przypomnieć powodzeniowe *fiasco* w Warszawie pewnej sztuki, która została poczęta przez autora bardzo utalentowanego, bardzo inteligentnego, bardzo znającego publiczność, ba! przez autora nie tylko znającego publiczność przedwojenną, ale znającego na wylot i publiczność powojenną, a przytem dowcipnie sprytnego i sławnego, czyli posiadającego u publiczności tak zwany kredyt. Poprzednie sztuki tego dramaturga miały w Warszawie duże powodzenie. Tymczasem ostatnia jego sztuka padła w naszej stolicy, mimo niepospolitych zalet interpretacji aktorskiej, świetnych i mnogich kreacji Hersego, interesującej dekoracyj, skomplikowanych efektów świetlnych i mechanicznych, tudzież, co najważniejsze, pomimo epatującej koncepcji utworu, jego pozornej głębi i pozornej prostoty. Prostota uderzyła słuchaczów jako głupota, głębia była niezauważona, lub traktowana jako blaga, oryginalność koncepcji uznano za „szopę“. Ta sama sztuka w Wiedniu była grana długie miesiące przy wyprzedanej widowni. Mówię o „Czerwonym młynie“ Molnara.

Prasa warszawska odsądziła „Czerwony młyn“ od czci i wiary, publiczność warszawska nudziła się na tej sztuce inteligentnie pustej, pustej z talentem, tak celnie przecież godzącej w czułe miejsca publiczności teatralnej. Zdumiewające! Ta sztuka powinna była mieć powodzenie! Specjalnie dla powodzenia była napisana! napisana z talentem, z umiejętnością fachową i z nieomylnością w sprawie gustów i skłonności widowni teatralnej! I autora nie zawiódł jego instynkt i kunszt dramaturgiczny, bo w Wiedniu (miasto europejskie, bardzo teatralne) publiczność kilka miesięcy z rzędu tłoczyła się na „Czerwony młyn“. A u nas ta sama sztuka (z Przybyłko-Potocką, Stanisławskim, Grabowskim!...) padła.

Dlaczego?

Molnar się nie omylił. Molnar jest w porządku. Więc jakże? co? Chyba publiczność!

Tak jest. Według mnie nie Molnar jest winien niepowodzenia „Czerwonego młyna“, ale publiczność, która zapoznała samą siebie. Publiczności (szerokiej) powinna się była podobać sztuka Molnara. Jeżeli istnieje publiczność teatralna, to musi chodzić na „Czerwony młyn“. „Czerwony młyn“ jest niejako scenicznym negatywem tego pozytywu, którym jest publiczność teatralna, widownia. Na „Hamleta“ mogą ludzie chodzić do teatru, lub nie chodzić, tak samo na „Tartufa“, na „Odludków i poetę“, na „Zemstę“, „Fircyka w zalotach“, „Dla szczęścia“, „Szał“,“ „Głupiego Jakóba“, „Młody las“, „Dzieje Józefa“, „Konstytucję“, „Otchłań“... ale na „Bajkę o wilku“, na „Oficera gwardji“ i na „Czerwony młyn“ publiczność musi chodzić, bo w przeciwnym razie nie istnieje.

A oto moje motywy.

Szeroka publiczność teatralna—jak każda publiczność teatralna — reaguje przedewszystkiem na talent. Molnar posiada wybitny talent autora dramatycznego.

Szeroka publiczność reaguje na sensacyjną koncepcję sztuki. Molnar posiada w wybitnym stopniu poczucie sensacji.

Szeroka publiczność przepada za pozorną głębią filozoficzną. Autor „Djabła“, „Oficera gwardji“, „Bajki o wilku“ i „Czerwonego młyna“ z niezwykłą zręcznością i z wielką inteligencją potrafi kokietować głębią filozoficzną... dostępną dle każdego. Alboż idea przewodnia „Czerwonego młyna“ nie może uchodzić za głęboką ideę religijną przebaczenia najczarniejszych win skruszonym grzesznikom, mimo że w istocie jest tylko inteligentną (zimną, jak przechowywana w lodzie, śnięta ryba solona) reminiscencją tej idei?

Dla tych wszystkich powodów „Czerwony młyn“ musi mieć powodzenie teatralne wszędzie, gdzie istnieje wyrobiona publiczność teatralna, ta szeroka, przeciętna, ten żywy kapitał wszystkich teatrów.

Myślę, że Warszawa nie posiada takiej publiczności, zarazem kulturalnej i dobrodusznej; kulturalnej gdyż rozumiejącej się na konwenansach i efektach scenicznych, dobrodusznej gdyż ufnie przyjmującej wszystko, co autor do wierzenia podaje. Posiadamy publiczność inteligentniejszą i zarazem mniej

teatralnie wyrobioną; nasza publiczność nie nauczyła się jeszcze do teatru chodzić dla teatru. No i bynajmniej nie jest dobroduszna, choć jest bardzo dobrze wychowana *).

Wacław Grubiński.

Rozmyślania nad dramatem historycznym.

Pragnę wytłumaczyć na tem miejscu moją osobistą predylekcję do dramatu historycznego, nawiązując zresztą do tych zasadniczych kierunków myślenia teatralnego, które nakreśliłem w dawniejszym artykule, zamieszczonym uprzejmie na łamach „Życia Teatru“. Wyraziłem się tam między innemi, że teatr jest ucieczką przed samym sobą w człowieka ogólnego. Sprowadzając rzecz do skromniejszego i przejawami doby obecnej uwarunkowanego zakresu, stwierdzam, że widz dzisiejszy przesycony dostatecznie dramatem naturalistycznym, szuka na scenie czegoś „innego“, czegoś, coby nie było dalszym ciągiem jego roboczego dnia, odrzuca *przecież* instyktownie (wbrew pozorom wtajemniczonego tu i owdzie snobizmu) taki teatr, skąd wypędzono człowieka żywego, takiego jakim on jest i będzie dzięki przyrodzonym kategorjom myślenia i odczuwania, a wprowadzono uroczyście, przy dźwiękach futurystycznej fanfary, dziwne pokurczę, mieniące się być rzekomo człowiekiem samym w sobie, człowiekiem-absolutem a będące w istocie wolnemi żartami teatralnego maga. Odrzuciłby jeszcze bardziej taki teatr, skądby wygnano człowieka wogóle a rolę jego oddano maszynom, transmisjom, napięciom elektrycznym i innym tym podobnym paquets de diable.

Tem, co sprawia, że teatr jest często dalszym ciągiem roboczego dnia, przedłużeniem ulicy czy placu danego miasta, zamiast być całością samą w sobie zamkniętą, odgrodzoną zdecydowanie od wyglądu „prawdziwego“ życia przez użycie form scenie tylko właściwych (które w życiu pospolitem byłyby tak samo niemożliwe, jak śpiew w ustach gościa, żądającego w ten sposób od kelnera podania wykałaczki do zębów): jest realistyczny kostjum, realistyczny gest indywidualny i zbiorowy, realistyczne, a więc przypadkowe, niekonstrukcyjne rozmieszczenie grających na scenie takież pejzaże, architektonika, wnętrza, wreszcie *tok wypadków* tylko rzeczywistemu życiu właściwy.

Wynika stąd, że taki dramat historyczny, gdzieby autor z reżyserem na spółkę usiłowali wywołać przed oczy widza widmo muzealnej przeszłości, takiej jaką była naprawdę, dla dzisiejszego odczuwania ponadto bezpowrotnie straconej, z interesem zamkniętym w niej samej, — że taki dramat nie mógłby być owem „czemś innem“, za czem tęskni — zdaje mi się — dzisiejszy widz. Bo byłyby

*) W najbliższym numerze umieścimy artykuł polemiczny Wiktora Brumera (przyp. red.).

10) Teatr „Nagich Masek“

(ciąg dalszy).

Sztuka. *„Pani Morli, jedna i druga“* *„La Signora Morli una e due“.*

Evelina Morli została opuszczona przez męża Ferrante przed laty czternastu. Ferrante roztrwonił cały majątek i uciekł przed nędzą, zdając żonę wraz z malutkim synem, Aldo na pastwę losu.

Eveliną zaopiekował się i dopomógł jej słynny adwokat Lello Carpani. Po paru latach oczekiwania na powrót męża, Evelina znalazła przytułek, schron i miłość w domu Lella. Oczywiście żyją z sobą na wiarę, gdyż Evelina z prawnego punktu widzenia jest jeszcze ciągle żoną Ferrante.

Ferrante, który znikł w tak tajemniczy sposób, powraca, zdobywszy sobie z powrotem fortunę. Przedstawia się adwokatowi nie jako Ferrante, lecz jako jego wysłannik. Maskę zrywa mu z twarzy Evelina. Czego chce w tym domu on, którego wszyscy mają już prawo za umarłego uważać? Na „bankiecie egzystencji“ miejsca dla niego nie ma, swoją ucieczką sam wydał na siebie werdykt infamji i potępienia. Ferrante ma pełną świadomość swojej przewiny i nie domaga się niczego. Ot, przyszedł poprostu popatrzeć, popatrzeć na ich szczęście, na swego syna Aldo, który jest już dziś osiemnastoletnim młodzieńcem. Lecz aczkolwiek Ferrante przyszedł jedynie jako widz, jego zjawienie się pociąga za sobą natychmiastowy i nieprzewidziany skutek. Aldo czuje głos krwi; obowiązkiem jego jest pójść teraz za ojcem. Evelina będzie musiała żyć bez syna. Zostanie z kochankiem i małą córeczką Titi, dzieckiem z nieślubnego łoża. W akcie drugim sytuacja staje się jaśniejsza. Evelina żyjąc ogniś wraz z swym mężem Ferrante, była młodą, pełną radości i beztroski kobietą, wesołą i pogodną towa-

na scenie nibyto inne stroje, inne meble itd. itd. ale zostałaby mimo wszystko, dobra nasza znajoma, owa powszechna forma prawdziwego życia na dziwnej przypadkowości rzeczy i wydarzeń oparta. Muzeum ma wprawdzie swój specyficzny urok, swoją sui generis poezję, ale pod warunkiem, że zostawi się w spokoju to wszystko, co dziś spoczywa cicho pod szklannym kloszem, albo wisi na starym gobelinie, przyprószone cudownie delikatnym pyłem stuleci — i nie każe mu się, raz jeszcze ożyć po to, by powtórzyło dosłownie, tak jak to ongiś bywało swe prawdziwe życie.

A więc fantastyczność à la Wyspiański w Legendach i Skałce? Także nie, bo znosimy dziś jeszcze na scenie elfy, gnomy i rusałki, ale tylko w komedjowych baśniach jak np. Sen nocy letniej, gdzie tego cudownego światka nie bierzemy wraz z autorem na serjo. W tragedji zaś historycznej świat taki do nas nie przemawia, mimo całego kunsztu pisarskiego autora, bo tam wymagałby żywej wiary w jego prawdę realną.

Jeśli wobec tego dramat historyczny chciałby stać się dla widza owem „innem“ to tylko wówczas, kiedy zrobi się z nim to samo, co z każdym innym dramatem t. j. kiedy go się oderwie od realnego życia stylizacją kostjumu, wnętrz, architektury, gestów indywidualnych i zespołowych, języka i toku samych wypadków. Z życiem realnem może go łączyć tylko prawda psychologiczna wewnętrznych walk i przemian bohatera.

W takie formy ujęty dramat historyczny ma tą przewagę suggestywną nad t. zw. dramatem współczesnym, że bohaterowie jego są, — iż użyję słów Słowackiego — „wyżsi o całe mogiły“ od osób teraźniejszości, *oddalenie* bowiem *dziejowe daje im konieczny koturn tragiczny* a zacierając u nich rysy nieistotne, przypadkowe, nadto indywidualne, czyni z nich w pamięci i wyobraźni naszej *symbole* zła i dobra w najszerszym zakresie tych pojęć.

(Stąd analiza a raczej rozkład symbolu na wzór Roztworowskiego w Judaszu jest postępowaniem sprzecznem z kategorjami myślenia teatralnego).

Bez symbolu niema prawdziwego dramatu, bez niego dramat staje się felietonem, kinematograficznem zdjęciem przypadkowości osób i rzeczy, symbol ten jednak nie może być drewniany, bez kropli krwi w żyłach, jak — naprzykład Strażnik ze Skarbu Staffa, prócz tego zaś nie powinien być zanadto związany z określonym dniem wczorajszym czy dzisiejszym, bo skazuje dramat na przedwczesną śmierć jak np. Wesele i Wyzwolenie Wyspiańskiego. Powinien odbijać w sobie pewne, nieznające czasu i miejsca cechy *człowieka ogólnego.*

Cechy te, pokazane w znanej postaci historycznej nabierają, w odróżnieniu od dramatu współczesnego, bardziej suggestywnej mocy oddziaływania na widza dlatego, że ten ostatni przychodzi już do teatru z gotowym symbolem w głowie, jest już a priori do wysłuchania dzieła przygotowany, nie potrzebuje, słuchając—pracować zbytnio syntetycznym

---

rzyszką życia. Lecz lata spędzone w domu suchego pedanta i filistra Lello Carpani zrobiły swoje. Evelina ugina się pod ciężarem swego dostojeństwa i swych macierzyńskich cnót, szanowana przez świat, jako wzór wszystkich doskonałości. Ferrante nie daje za wygraną. Pod pretekstem choroby syna, ściąga żonę z Florencji do Rzymu. Evelina przybywa i po paru dniach pobytu w domu męża zmienia się zupełnie. Szanowna matrona „pani Lila“ istnieć przestaje, sztuczna konstrukcja wtórnej osobowości odpada, zmartwychwstaje radość, beztroska i młodość, zabita przed czternastu laty odejściem męża.

Zapewne pozostałaby w domu Ferrante na zawsze, gdyby nie wiadomość, że córka Titi naprawdę teraz zachorowała. Instynkt macierzyński i głos sumienia wracać jej każe, wraca po trupie własnego szczęścia, zabijając w piersiach swą istotną prawdziwą duszę.

W trzecim akcie elementy filozoficzne i realistyczne pomieszały się z sobą. Wszystkie fakty życiowe były forsowane na scenie z całym uporem djalektycznym, aby Pirandello mógł dowieść swej tezy o dwoistości jaźni.

Evelina po powrocie do Florencji uświadamia sobie z przerażeniem, że ma dwie dusze. Jedna pozostała tam w domu Ferrante i Aldo, druga została obudzona tutaj na nowo widokiem chorej córeczki.

Pirandello popełnił błąd konkludując. Należało pozostawić Evelinę, szamoczącą się w beznadziejnej pustce, rozpiętą na krzyżu dwóch światów, jako „panią Morli jedną i drugą“ i nie dawać żadnej odpowiedzi.

Z męki wewnętrznej wybawia Evelinę mała córeczka Titi, ale przejście od psychiki, obudzonej przez męża Ferrante, do maski psychicznej w domu Lella Carpani nie bardzo udało się Pirandellemu. Sztuczność konkluzji obniża wartość całej komedji.

Edward Boyé.

(c. d. n.)



Mise en scène komedji dell'Arte p. t. „Ulysses i Cyrce" (XVII w.)



Arlekin-Merkury wjeżdża na scenę na orle Jowisza (Wzór maszynerji komedji dell'Arte wXVII w.)

organem myśli, może więc bezpośredniej poddać się urokowi samego słowa i konstrukcji wypadków scenicznych, a oddalenie historyczne nadaje całości tego uroku poetycznego, który opromienia mistycznie to, co zmarło.

Ale urok przeszłości nie poruszy dostatecznie widza, jeśli bohater, że posłużę się antonimem Wyspiańskiego, nie będzie równocześnie daleki i bliski, jeśli jego walki wewnętrzne będą dla nas dzisiejszych czemś dawno przebrzmiałem, czemś nieznajdującem bezpośredniego odpowiednika uczuciowego i myślowego w głębiach duszy współczesnej.

Wybór bohatera jest dlatego rzeczą najważniejszą. Jakiś Abraham historyczny tego czy innego nazwiska zabijający syna dla fanatyzmu religijnego, będzie dla dzisiejszych czemś zgoła niezrozumiałem, obcem, wręcz odpychającem; walk jego wewnętrznych nie podzielamy bezpośrednio, symbol będzie nieżywy, scena muzealnym cmentarzem.

Symbolu nie można także robić z ludzi zwykłych, choćby perypetje ich życia były, nie wiedzieć jak,—bez ich woli—interesujące z punktu widzenia fabuły, małymi zaś nazywam tutaj ludzi choćby bardzo zasłużonych i mądrych, ale których namiętności złe czy dobre nie paliły się ogniem dostatecznie silnym. O wielkości bohatera tragicznego, historycznego, czy współczesnego rozstrzyga przecież stopień rozżarzenia jego namiętności, choćby był tylko mało znaczącym członkiem społeczeństwa. Dopiero, ta rozpalona do białości moc wewnętrznego ognia uczyni zeń pożądany symbol.

Symbolu tego nie powinno się naginać przemocą do jakiejkolwiek ideologji autora. Żywy, niesfałszowany człowiek, pokazany w pełnej grze namiętności swoich oto cel rasowego dramatu, wszystko inne jest literaturą, kaznodziejstwem, mędrkowaniem, rozwiązywaniem problemów życiowych—nie teatrem.

Jeśli się znajdzie taki bohater, który bez osobnych zabiegów chirurgicznych może, tak jakością, charakterem jak i splotem własnych perypetyj życiowych, uczynić zadość i bezpośredniości symbolu i ideowemu kierunkowi myśli autora, wtedy wszystko w porządku, ale conditio sine qua non dramatu jest — powtarzam raz jeszcze: *z materjału żywego człowieka taka konstrukcja całości*, której poszczególne architektoniczne części wynikają bezpośrednio z charakteru tonacji uczuć i myśli bo-

hatera-symbolu, a nie z jakiejkolwiek ideji, którą symbol miałby illustrować.

Dramat w służbie ideji to pozostałość historyczna z czasów naszej politycznej niewoli, kiedyśmy to żądali ustawicznie od poezji czy to pokrzepiania serc, czy też wskazań i recept na narodowe niedole. W wolnej Polsce dramat powinien służyć przedewszystkiem teatrowi i jego sztuce, w tem znaczeniu, że autor musi mieć niczem niekrępowaną wolność postępowania z żywym materjałem człowieka, którego się pokazuje na scenie.

A jeśli będzie to człowiek naprawdę żywy to ideję dośpiewa sobie w duszy widz sam, choćby mu jej nie pakowano łopatą do głowy kosztem *konstrukcji* dramatu.*)

Kazimierz Brończyk.

BIBLJOGRAFJA.

„Hrvatski teatr" Zagreb, 1924.

W książeczce tej znajdujemy zarys historji chorwackiego teatru od czasów najdawniejszych. Sztuka dramatyczna u Chorwatów sięga czasów odległych; już w r. 1456 ukazała się w formie scenicznej opowieść o „Męce Pańskiej", a od początku XVI w. rozwój tej sztuki jest dość znaczny. Około r. 1500 napisał Vetranić wierszowany dramat „Ofiara Abrahama", w kilka lat potem ułożył Czubranović dramat „Egipcjankę", a następnie pojawia się Lucića „Robinja", mająca charakter trubadursko-erotyczny; zyskała sobie ona duże znaczenie przez swój element historyczno-socjalny. Z końcem w XVI. widoczny jest szczególnie w Dalmacji wpływ kultury włoskiej, zaznacza się to w naśladowania dramatów włoskich i w założeniu teatru w Dubrowniku, który stał się ośrodkiem kultury chorwackiej. W tym czasie Dubrowniczanin M. Držić zdobywa sobie wybitne stanowisko jako pisarz komedyj, ale do szczytu dochodzi dubrownicka dramatyka za życia wielkiego poety chorwackiego Iwana Gundulića (1588-1638), którego dramat „Dubravka" znalazł naśladowców jeszcze w XIX i XX w.

W Zagrzebiu początki dramatu sięgają XVI w., więc tych czasów, kiedy ukazały się pierwsze próby dramatu jezuickiego i kiedy zaczęto tłumaczyć komedję Moljera. Jednakże dopiero odrodzenie narodowe w XIX w., t. z. ilyryzm staje się także pobudką do stworzenia stałego teatru narodowego. W r. 1832 organizuje się stały teatr chorwacki, który poczyna oddziaływać w duchu narodowym dzięki jego organizatorowi Demetrowi, autorowi wielu sztuk scenicznych i J. Freudenreichowi, twórcy pierwszej trupy aktorskiej. W latach następnych, szczególnie za życia Aug. Szenoi i Iv. Zajca teatr w Zagrzebiu zdobywa sobie własny repertuar i w dziedzinie dramatu i opery.

W r. 1895 wybudowano stały teatr na placu Wilsona i od tej chwili teatr zagrzebski staje się najpierwszym wśród teatrów jugosławskich. W ostatnich latach zasługę około organizacji kultury teatralnej zdobył sobie Stjepan Miletić, który nie zawahał się wprowadzić na scenę zagrzebską najbardziej klasycznych sztuk z europejskiego repertuaru; wkrótce też wśród artystów wytwarzają się pierwszorzędne talenty. Po Miletic'u Vl Tresczec Borotha, N. Andrić i J. Beneszić pracują w dalszym ciągu nad utrzymaniem teatru zagrzebskiego na wysokim poziomie artystycznym.

J. G.

*) Teorje głoszone tutaj przez Brończyka, są nader charakterystyczne, ze względu na to, że jest on autorem dramatu historycznego pt. „Hetman St. Żółkiewski" (który w przyszłym tygodniu ukaże się jako pierwszy tom naszej „Bibljoteki dramatycznej"). Ostatnio ukończył autor dramat pt. „Samuel Zborowski" (przyp. red.).

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Sekcja teatralna, której zadaniem było przygotowanie eksponatów malarsko-teatralnych na *międzynarodową wystawę nowoczesnych sztuk dekoracyjnych w Paryżu* ukończyła już swe prace — jak słychać — z dobrym rezultatem.

Z sekcji teatralnej wyłoniła się w ubiegłym tygodniu komisja teatralna, mająca zająć się przygotowaniem przedstawień na wystawie teatralnej Do komisji tej—na zaproszenie komisarza gen działu polskiego na wystawie teatralnej, p. J. Warchałowskiego — należą pp. Boy, Brumer, Czajkowski, Drabik, Frycz, Gorczyński, Gronowski, Horzyca, Krzywoszewski, Lechoń, Limanowski, Lorentowicz, Makuszyński, Miłaszewski, Młodzianowski, Młynarski, Ordyński, Osterwa, Rabski, Solański, Szyfman, Schiller, Warchałowski, Zawistowski tudzież przedstawiciel Z A. S. P. Przewodniczącym komisji wybrano przez aklamację p. Lorentowicza, dyrektorem, zarządzającym przedstawieniami p. Ordyńskiego. Na wystawę wyjadą prawdopodobnie dwa zespoły: Teatru Narodowego z „Bolesławem Śmiałym" i teatru im. Bogusławskiego z przekomponowaną „Pastorałką", opracowaną malarsko przez Stryjeńską.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski: „Romans kryminalny", komedja w 3 aktach z prologiem J. Kaisera (t. III).

Sztuka Kaisera miała być w stosunku do powieści kryminalnych i „frapujących" kinematogra-

ficznych dramatów sensacyjnych tem, czem w stosunku do powieści Mniszkówncj jest „Na ustach grzechu“ M. Samozwaniec. Ale autor zamiast karykatury takiej powieści, dał jej kopję, przez co zamierzenie w zupełności zawiodło. W dodatku—z wyjątkiem pp. Klimontowiczówny i Maszyńskiego — tudzież dekoracyj Frycza nie podkreślono karykatury. Pozostała więc tylko sensacyjna fabuła, ośmieszająca i to niezbyt dowcipnie przesądy arystokracji.

Wube.

Otwarcie „Szkarłatnej maski“.

A więc i Warszawa ma swój „Grand Guignol“. Czy jest to istotnie potrzebne? Raczej jestem przeciwny tego rodzaju „dreszczykom“, które ze sztuką nie wiele mają wspólnego, chociaż dyrekcja „Szkarłatnej maski“ zapewniła swemu repertuarowi pierwszorzędnych wykonawców. Wolałbym coś w rodzaju wiedeńskiego „Intimes theater“ tylko w lepszym stylu. Gdyby po tej drodze poszła „Szkarłatna maska“, przysłużyłaby się i autorom polskim i aktorom.

Na inauguracyjnem przedstawieniu wypowiedziała p. Strońska z prawdziwym artyzmem i finezją dowcipny prolog Tuwima. Znacznie gorzej udała się napisana na kolanie jednoaktówka Winawera. Dużo natomiast humoru ma „Casanova“, świetnie zagrany przez Pancewiczową i Leszczyńskiego Element grozy reprezentował „dramat“ „w śmiertelnej matni“ Savoira et Comp., w którym Solska, Bay-Rydzewski i Justjan z powodzeniem straszyli publiczność.

Wube.

Teatr im. Bogusławskiego: „Kniaź Patiomkin“, dramat w 5 aktach T. Micińskiego (6. III).

Są twórcy, u których spotykamy kłębowisko uczuć, wrażeń i przeżyć, wypływające z ogólnej konstrukcji utworu. Deformizm wrażeniowy Micińskiego jest wypływem nieopanowania architekonicznego budowy scenicznej. Stąd też groza, jaką budzi „Kniaź Patiomkin“. M. z przedziwną intuicją twórczą maluje stany duszy tłumu, dochodząc do najwyższych szczytów ekspresji dramatycznej (w akcie trzecim), gubiąc się jednak w niesamowitej budowli, w której labiryntach trudno odnaleźć zbłąkaną myśl gienjalnego poety i wizjonera.

L. S. Schiller starał się tej myśli nadać formę jak najplastyczniejszą. Świetnie powiązał elementy wizjonersko-misteryjne widowiska z realnem podłożem akcji „Patiomkina“. Z tekstu Micińskiego wydobył on niesamowitą rytmikę, popierając ją mechanizacją działania chóru marynarzy. Zespół kierowany twórczą inwencją Schillera stał się w „Patiomkinie“ wieloosobową jednością. Ta wieloosobowa rola wykonana została najlepiej. Ale i inne role nie zawiodły. Świetne akcenty dramatyczne i moc wizjonerską objawił Kochanowicz (Mitienko). Dwie artystycznie realistyczne postaci, b. silnie narysowane dał Bonecki. Imponujący w swej samotniczej wielkości był Nowakowski (Ton). Brydziński (Schmidt) jakby nie wierzył w swą rolę. Dał kilka szlachetnych, pięknie wyrzeźbionych zdań, nie stworzył jednak postaci. Dekoracje Pronaszków harmonizowały świetnie z monumentalnością inscenizacji Schillera. Okręt potraktowany był doskonale jako upiorna wizja. Muzyka Szymanowskiego w akcie piątym była doskonałym odpowiednikiem inscenizacji i słowa poetyckiego.

Wube.

PRZEDSTAWIENIE TEATRALNE W GIMNAZJUM IM. WŁADYSŁAWA IV W WARSZAWIE.

Teatr szkolny, jako doniosły czynnik wychowawczy, nie został dotychczas otoczony należytą opieką. Nie chodzi tu o stronę materjalną, lecz przedewszystkiem o ustalenie metodyki, o nadanie kierunku w wyborze repertuaru, przystosowanie go do programów nauczania i t. p.

Nie przynosi bowiem nikomu pożytku wystawianie utworów takich, jak np. ostatnio na scenie gimn im. Władysława IV szkicu dramatycznego „Poszedł“, napisanego przez prof. tejże szkoły J. Hełczyńskiego. Sztuka ta bowiem prócz godnej uznania idei przewodniej nie ma wartości artystycznych.

Z przyjemnością natomiast oglądaliśmy na tejże scenie komedję ks. Bohomolca „Dziwak“, żywo odczutą zarówno przez wykonawców jak i widzów,

Na szczególne podkreślenie zasługuje to, iż zarówno sama scena jak i dekoracje zostały wykonane przez uczniów gimnazjum.

Należy się spodziewać, że w niedługim czasie zgodnie z zapowiedzą dyr. Klossa, zasłużonego opiekuna tego teatru szkolnego, będą wystawiane sztuki wielkich poetów, zwłaszcza romantyków polskich.

Śnieg.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

„LES NOUVEAUX MESSIEURS“. Taki tytuł nosi 4-roaktowa komedja spółki autorskiej Roberta de Flers i Franciszka de Croissel wystawiona w teatrze Athenée.

Komedja ma podkład społeczny, lecz nie traktuje bynajmniej o nowobogackich. Chodzi — o uświadomionego społecznie robotnika — działacza syndykalistycznego, którego z obranej prostej drogi życia dla idei wytrąca uczucie dla utrzymanki mądrego

lecz podeszłego wiekiem hrabiego de Montoi. Dla niej rezygnuje ze swych zasad antyparlamentarystycznych, zostaje posłem, potem ministrem, gotów jest nawet stać się politykiem sprzedajnym, lecz gdy sobie uświadomił, że u jego wybranej zwyciężają zasadniczo względy pieniężne, a uczucie, które dlań miała — schodzi na plan drugi — wycofuje się z walki, rezygnuje z wygranej.

Cała ta historja podana w lekkim, wesołym stylu komedjowym pełna wewnętrznego, dowcipu polegająca na kontrastach psychicznych — nie zawiera na szczęście żadnych tendencji polemistyczno-politycznych.

WIEDEŃSKIE PRIMADONNY OPERETKOWE zapragnęły w ostatnich czasach laurów komedjowych. Oto Sari Fedak (węgierka) debiutowała w „Raimund Theater“ w komedji „Antonia“, a Luiza Kartousch w „Kammerspiele“ w sztuce „Die Herzogin von Elba“. Obydwie publiczność przyjęła w nowych rolach—owacyjnie.

NOWA SZTUKA NA TEMAT DARCZANKI — „La Vierge au grand coeur“ pióra Fr. Porché została wystawiona w teatrze Renaissance w Paryżu. Autor dal bardzo dużą sztukę (3 części po parę obrazów), coś w przedstawieniu trzeba było skrócić. Porché interesuje się w Joannie przedewszystkiem — prostą dziewczyną wiejską, która mocą cudu staje się bohaterka świętą.

SEM BENELLI—autor znanej w Warszawie— Uczty Szyderców“ napisał dwie nowe sztuki, które w najbliższym czasie zostaną wystawione. Pierwsza to „Naszyjnik z pereł“, komedja nowoczesna; druga—poemat tragiczny na tle walk „czarnych“ z „białemi“ w Pistoji w końcu XIII wieku.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru“ z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, $^1/_{16}$ str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799]
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 22 MARCA 1925 R. Nr. 12

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

W obronie publiczności warszawskiej.

W poprzednim numerze „Życia Teatru" ogłosił Wacław Grubiński kilka ciekawych uwag na temat powodzenia i zarzucił publiczności warszawskiej, że nie jest teatralnie wyrobiona tudzież nie nauczyła się chodzić do teatru dla teatru.

Publiczność warszawska jest dość kapryśna, do niektórych autorów (np. Rostworowskiego) nie chce się przekonać, naogół jednak jest bardzo wymagająca i jeżeli da się jej prawdziwie wartościowy utwór w dobrem wykonaniu, uczęszcza z zapałem do teatru i żywo reaguje na to, co dzieje się na scenie. Przykład: powodzenie „Don Juana" i „Przepióreczki" w teatrze Narodowym.

Czy sztuki te mają powodzenie dlatego, że wystawione są w nowym gmachu teatralnym? Nie. Pierwsza sztuka, wystawiona w teatrze Narodowym — „Mazepa" Słowackiego — nie miała powodzenia, bo wystawiona była nieodpowiednio, mimo t. zw. pierwszorzędnej obsady.

Obsada nie decyduje jeszcze o powodzeniu sztuki. Świadczy to bardzo dobrze o publiczności, która — jak głosi fałszywie fama — chodzi tylko dla aktorów do teatru. Otóż w „Mazepie" grali: Frenkiel, Kamiński, Osterwa i Węgrzyn — i mimo to „Mazepa" nie utrzymał się w repertuarze. „Don Juan" miał obsadę firmowo znacznie gorszą, a jednak—zwyciężył.



fot. J. Malarski

Jaracz jako Smugoń w komedji Żeromskiego p. t. „Uciekła mi przepióreczka.."

Grubiński nie może zrozumieć, dlaczego „publiczność przedwojenna waliła tłumnie na okrojone przez cenzurę „Wesele" Wyspiańskiego, wystawione niezbyt tęgiemi siłami" a „świetne przedstawienie „Wesela" po wojnie, świetne zarówno pod względem pojedyńczych wielkich talentów jak i pod względem wystawy" nie miało powodzenia. Odpowiedź jest nieskomplikowana: 1) „Wesele" przemawiało wtedy bardziej do szerokich mas, było „aktualniejsze" a więc bliższe, 2) grane było poraz pierwszy w Warszawie, 3) „Wesele" „powojenne" miało pierwszorzędną obsadę, ale było zupełnie złem przedstawieniem: aktorzy grali źle, nie odczuli dzieła. Przedstawienie miało tak nieodpowiedni ton, jak przedstawienie „Mazepy" w teatrze Narodowym.

Zagadką jest dla Grubińskiego również powodzenie utworu „nudnego", t. j. „Irydjona" w teatrze Polskim. Otóż przedstawienie to zapoczątkowało nową erę w dziejach teatrów warszawskich. Czynniki: reżyserski i malarski tutaj poraz pierwszy w Warszawie doszły do decydującego głosu. Nie było tu jeszcze „przerostu" jednego ani drugiego czynnika, była harmonja, która musiała zaimponować publiczności warszawskiej.

Publiczność lubi nowości. I dlatego poparła tak wybitne przedstawienie, jak „Opowieści zimowej" w teatrze im. Bogusławskiego, w której reżyserja odsłoniła nowe, niemal nieznane przedtem u nas możliwości sceny. Ta sama publiczność jednak zawiodła na „Kniaziu Patiomkinie", chociaż reżyserja

Schillera święciła tu tak wielki sukces, bo mglisty utwór Micińskiego do szerokich mas przemówić nie mógł. Publiczność zaś żąda formy — mniej więcej — zrozumiałej. Dziwi Grubińskiego powodzenie „Powodzi“ Bergera i „Sześciu postaci“ Pirandella. Otóż „bomba“ Bergera jest świetnie scenicznie zrobiona a realistyczna reżyserja Bolesławskiego była poniekąd rewelacją. „Sześć postaci“ stanowiły istotną *nowość* i to nowość b. ciekawą, reżyserja zaś Węgierki i gra zespołu z Stanisławskim na czele budziły ogólny podziw. Powodzenie „Sześciu postaci“ zadecydowało o sukcesach „repertuaru literackiego“ teatru Małego, w którym nawet „Zamiana“ Claudela, piękny utwór *literacki,* ubrany tylko *w szatę* sceniczną, osiągnął stosunkowo duży sukces. O tem jak publiczność reaguje na „nowości“, o ile tylko tkwią w nich rzeczywiście elementy twórcze, świadczy to, że „Jan Maciej Wścieklica“ Witkiewicza stał się najbardziej kasowem przedstawieniem teatru im. Fredry.

Grubińskiego uderza niepowodzenie „Czerwonego młyna“ Molnara. „Ta sztuka powinna była mieć powodzenie — woła Grubiński — specjalnie dla powodzenia była napisana“. Rzeczywiście „Czerwony młyn“ miał zagranicą duże powodzenie. U nas padł.

Brawo. Publiczność nasza wie, że sensacje tego rodzaju co „Czerwony młyn“ stokroć lepiej oddaje kino. W teatrze publiczność szuka czego innego. I z tego powinny kierownictwa teatrów umieć wyciągnąć konsekwencje. Powodzenie całego szeregu sztuk wartościowych i „klapy“ fabrykatów teatralnych świadczą tylko dobrze o publiczności. Teatry powinny to zrozumieć. Narzucanie publiczności warszawskiej dobrego repertuaru nie jest rzeczą tak trudną. Przeciwnie nie da sobie ona narzucić utworów słabych i źle wystawionych. *Wiktor Brumer.*

Do dziejów widowisk religijnych w Polsce.

I.

Pismo święte i historja kościoła narzucają wiele tematów domagających się przedstawienia na scenie. Obrzędy kościelne są już w swej istocie dramatami i widowiska religijne wyszły z liturgji, aby do niej wrócić za naszych dopiero czasów. Widowiska religijne rozwinęły się niesłychanie w wiekach średnich. Były one najlepszym dowodem rozdziału między literaturą a teatrem. Były to udramatyzowania wątków teologicznych wysoce niesamodzielne. Tu trzeba podkreślić, że rozkwit widowisk polskich przypada dopiero na wiek XVII, a więc w sto lat po skończeniu się ich na Zachodzie. Analogiczna sytuacja wytwarza się wogóle w słowiańszczyznie, w Czechach [Meučik Příspěvky k dějinam českého divadla 1894] i w Rosji [Brückner Historja liter. ros. 1923 XI, 250] Dowodów istnienia takich widowisk w wiekach średnich czy w w. XVII mamy niezmiernie mało. Są to wiadomości tylko pośrednie, zakazy czy skargi synodalne lub biskupie, a wzmianki w poezji Reja np. nie koniecznie muszą stosować się do Polski. Fakt, że widowiska religijne, których teksty się zachowały, są o cały wiek starsze od swoich zachodnich krewniaków, nie był u nas brany pod uwagę. Ciągle się jeszcze mówi o misterjach czy moralitetach polskich, podczas gdy misterja to określony typ teatru par excellence średniowiecznego. Nasz wiek siedemnasty jest renesansem kultury średniowiecznej, polskie djalogi religijne są kontynuacją widowisk średniowiecznych, ale należy je od tamtych odróżniać. Nie będziemy tu zestawiać naszych tworów z obcemi, ale a priori możemy założyć, że nie tyle może sam tekst, ile cała scenerja musiała być tu i tam zupełnie odmienna. Toć nawet gdyby w jednym i tym samym kraju wystawiono coś, a po stu latach danoby wznowienie, to łatwo sobie wyobrazić jakie niesłychane zmiany musiały zajść w każdym szczególe przedstawienia.

Jedna cecha łączyła niewątpliwie nasz dramat religijny z obcym, był to narodowy język. Szczegół ten, jak zauważył słusznie Petit de Julleville [Les mystéres 1880 t. 1, 91] jest najlepszym dowodem, że teatr ten był przeznaczony dla nieoświeconego tłumu. Nie dowodzi to jednak bynajmniej, ażeby to był teatr ludowy t. zn. teatr chłopski. Słowo lud należy pojmować historycznie, to znaczy lud — szlachta. Ona to stanowiła większą część publiczności. Szary tłum szlachecki pokrżyżował plany twórców tych widowisk. Mieli oni na widoku wyłącznie cele moralizatorskie, teatr zabawiający istniał zupełnie od widowisk poważnych niezależnie. Dzięki publiczności oba te gatunki teatrów pomieszały się. W umyśle człowieka nieoświeconego wszelkie przedstawienie kojarzy się z przebieraniem i udawaniem kogoś innego i dlatego każde widowisko traktuje humorystycznie. Psychologja publiczności wpłynęła na charakter widowisk, wszelki tłum lubi się śmiać. Autorowie czy inscenizatorzy widowisk religijnych musieli się do tego zastosować. W tym celu wprowadzono żarto-

bliwe intermedja grane zresztą potem oddzielnie [takby wynikało z Pamiętników Krz. Zawiszy wyd. r. 1862 str. 62]. Ale to jeszcze nie wystarczyło. Zaczęto ożywiać dramaty epizodami areligijnemi, zaczęto humorystycznie traktować nieprzyjaciół chrześcijaństwa; tkwiła w tem, jak zauważył Creizenach, radosna świadomość, że owe złe siły nic nie znaczą wobec dobra uosobionego w Chrystusie, który ostatecznie wyjdzie zwycięzcą. Tak było niewątpliwie, ale głównym powodem była tu potrzeba śmiechu, a z kogóż wolno się było śmiać w duchownych widowiskach, jeśli nie z djabłów, żydów lub Judasza.

Tak jednak długo być nie mogło. Zaczęli się na ześwieczczenie i strywializowanie widowisk religijnych oburzać sami duchowni. Nie chodziło o to, że katolicy nie chcieli pozwolić na udostępnienie Pisma Św. ludowi i nietylko dlatego zwalczali misterja protestanci, że mieszały one legendę z biblją [jak chce tego Petit de Julleville l. c. I, 425]. Wystawiacze musieli się zastrzegać, aby publiczność nie brała tych widowisk „za jakie błazeństwa, jak też więc podczas i drudzy szyderstwa“ [Windakiewicz Teatr ludowy w dawnej Polsce 1902 str. 86].

Protestów przeciwko misterjom u nas nie znajdujemy i to jest może najlepszym dowodem, że te protesty były nieaktualne to znaczy, że misterjów u nas nie było albo było bardzo niewiele. Walczyć zaczął z misterjami Luter, teatrowi świeckiemu nie będąc przeciwny [Büchner Judas Gsch. in der deutschen Dichtung 1920 str. 33]. We Francji doszło do tego, że specjalnym edyktem zakazano w 1548 r. widowisk religijnych. Kraiński w swojej Postylli z r. 1611 zwalcza misterja „które [to] komedje nie mogą być... bez wielkiego śmiechu i chechotania patrzących, widząc a ono Judasz Chrystusa wydawa, Apostołowie uciekają“ ale nie jest to jego własna uwaga, lecz cytata z Ludwika Vivesa.

II.

Ale zapoznajmy się, choćby powierzchownie, z takiem widowiskiem, odkrytem przez prof. Gubrynowicza (Pamięt. liter. 1902 str. 667), a z którego korzystała w bardzo niewielkim zakresie Zahorska w artykuliku o Misterjach (Przegl. Warsz. nr. 30). Że mogę o niem podać parę szczegółów, zawdzięczam to wielkiej uprzejmości dyr. Bernackiego.

Jest to kodeks bibl. Ossolińskich nr. 2040, w którym m. in jest sześć sztuk religijnych, a najciekawsza to pierwsza z roku 1663. To wielkopiątkowe widowisko jest oryginalne jako forma dramatyczna, jest to bowiem połączenie widowiska pasyjnego z dewocją czyli scen o męce Pana Jezusa z scenami, w których bohaterem jest grzesznik.

Autor zapewne bakałarz był równocześnie inscenizatorem, żaden układacz nie posiadał tak wielkiego i wyrobionego zmysłu scenicznego. U niego każda myśl powstawała jako wizja sceniczna, już w samym procesie twórczym obraz poprzedzał wypowiedzenie się w słowach. Stąd ta ścisła zależność zewnętrznych akcesorjów od tekstu, każdy szcze-

---

11) Teatr „Nagich Masek“.

(ciąg dalszy).

Sztuka „Rozkosze uczciwości“ „Piacere dell'onesta“

Agata Renni oddawała się z miłości markizowi Fabjuszowi Colli. Mimo, że jest ona w stanie odmiennym markiz ożenić z nią się nie może, jeszcze się bowiem ze swą żoną nie rozwiódł. Wówczas dla uratowania sytuacji, Agata wychodzi za mąż za Baldovino, ciemne indywiduum, rozbitka życiowego, który za pieniądze godzi się dać nazwisko swe, mającemu się narodzić dziecku. Lecz markiz Colli omylił się co do Baldovina, który po ślubie zaczyna się przejmować swą rolą, rolą uczciwości, cnoty, purytanizmu... Agata będzie należała do niego coprawda tylko „pro forma“, ale także nikt inny posiadać jej nie będzie. Oto jego warunek: „Jeśli ja mam być uczciwym, to niechże uczciwymi będą wszyscy“. Zupełnie czego innego chciał markiz Fabjusz. I on oczywiście traktował to całe małżeństwo z Baldovinem „pro forma“, lecz w sensie bardziej prowizorycznym. Gdy wszystkie groźby i prośby nie odniosły skutku, markiz, aby się pozbyć Baldovina, zamyśla podstęp. Lecz Baldovino nie kradnie miljona lirów z kasy przedsiębiorstwa; w zasadzkę wpada nie on, lecz sam markiz. Agata poczyna patrzeć na Baldovina innemi oczami; widzi w nim obrońcę swej czci i honoru i idzie za nim w życie już nie „pro forma“, lecz na serjo... Baldovino skonstruował więc sobie „uczciwość doskonałą“ i żyje nie jako człowiek, lecz jako sztuczna forma, jako konstrukcja cnoty. Jego uczciwość pociąga za sobą skutek natychmiastowy w postaci formalnej uczciwości Agaty. Agata zrywa z Fabjuszem, którego honor jest splamiony; forma uczciwości przekształca ją z kochanki w żonę na serjo. Prawda życia, zbuntowawszy się przeciwko ciasnej formie, wskazała Agacie drogę nową i więcej doskonałą.

d. c. n. *Edward Boyé.*

gół ubioru, charakteryzacji i scenerji jest ilustracją słów. Wogóle słów, jest mało, a zato moc ruchu; mnóstwo drobnych epizodów jest rozrzuconych w tym 10-stronicowym zaledwie djalogu, złożonym z prologu, 4 aktów i epilogu. Przyczem przemowy każe autor przerywać ciągle muzyką.

Uwagi inscenizacyjne są niesłychanie wyczerpujące, zajmują więcej miejsca niż sam tekst. We wszystkich innych rękopisach owe didaskalia zredukowane są do minimum, stąd też wszelkie badania teatrologiczne muszą się opierać prawie wyłącznie na samym tekście dramatu czyli obracać się w sferze hypotez. Ten zaś jedyny w swoim rodzaju rękopis daje nam bezpośrednio najwierniejszą relację o polskim djalogu religijnym.

Scena pierwsza przedstawia radę żydowską, która planuje pojmanie Chrystusa. Najciekawsze jest to, że należą do tej rady Herod i Piłat wbrew Pismu Św., możliwościom historycznym i tradycji teatralnej. Scena druga dzieli się na dwie, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, odsłony: w Ogrojcu i przed radą żydowską. Scena trzecia to już scena dewocyjna. Przeciwstawienie ubogiego Grzesznika pysznemu Światu za pomocą ubioru dowodzi dużej wyobraźni plastycznej autora.

Swiat kusi Grzesznika, pokazując mu zapewne koronę, infułę, mitrę, które trzyma w ręku. Gdy Grzesznik poddaje się Światu, ten mówi: „Werbuję pod chorągiew, trwaj pod nią statecznie“, „Tu uderzą w kotły albo w bęben do werbowania“. Jest to oczywiste naśladownictwo sceny werbunku żołnierzy. Przychodzi Fortuna, odchodzi potem z Grzesznikiem. Firanki się zasuwają i podczas gdy grają hymn o Męce Pańskiej, za firankami przygotowują stół pełen skarbów i symbolów dostojności ziemskich, których posiadaczem jest Grzesznik. Ten chełpi się szczęściem i mówi, że ktoby mu się sprzeciwiał ten „nieomylnie nadstawi pod miecz szyi swojej“. Na marginesie w tem miejscu „NB. Szablą trzaśnie“. Grzesznik chwali Fortunę, pije za jej zdrowie i każe grać „Vivat jej w łagodne strony“ czyli w wiolinowe struny. Gdy potem Grzesznik pyszni się, że na całym świecie nie znajdzie się równy mu Monarcha, pokazuje się mu — i publiczności — taki król.

„Tu się pokaże biczowanie przez obrus“ i cantus śpiewa, jako objaśnienie, o biczowaniu. Anioł powołując się na cierpienia Zbawiciela namawia go do porzucenia grzechu. Ale Grzesznik brutalnie przegania Anioła, nie przebierając w słowach. Wówczas „Tu się pokaże przez umbry koronacja“ i znowu Anioł nie może skruszyć Grzesznika, wreszcie po raz trzeci „Tu pokaże się z krzyżem iście przez umbry“ z tym samym rezultatem.

Cóż to za obrus i umbry? Były to obrazy malowane lub haftowane na płótnie, wydobywane zapewne z szaf zakrystji, a może specjalnie wykonane i te to zasłony spuszczano czy wystawiano w odpowiednich chwilach na scenę. Ale wróćmy do Grzesznika, który coraz to bardziej skłania się ku dobru i chciałby widzieć pokutę, do jakiej namawiał go Anioł.

I wchodzi Pielgrzym; „powinien być w płaszczu czarnym, kapelusz za sobą wiszący, kij wielki w ręku, obraz na sobie, w trzewikach“. Idzie z Rzymu; na to Grzesznik:

Ubierzcie go inaczej, gdyż to tu nie włoska ziemie: w Rzymie tak chodzą, a to tu zaś Polska. „Tu słudzy odbierą od pielgrzyma wszystko, a dadzą płaszcz, muszkiet i berdysz, kapelusz na głowę, halsztuk na szyję, lonty do pasa zapalony (tak)“. Zatwardziały Grzesznik idzie w taniec z fortuną: „Tu zagrają taniec mały, dyszkancista będzie śpiewał wyżej napisany cant a wielki taniec będą grać, ale nie śpiewać“. Ten taniec przypomina taniec śmierci, zwłaszcza, że Fortuna zawodzi grzesznika w labirynta na strawę śmierci.

„Śmierć powinna być biała w larwie z papieru, ziobra malowane, kosa w ręku, na nogach klocki (wyrobić korki czy trepy? p. m.) bernadyńskie ma mieć. „Wychodzi Sprawiedliwość, oskarżyciel Grzeszniska i Miłosierdzie, obrońca. Na rozkaz Sprawiedliwości ukazują się pioruny — race. „Czas wynidzie powinien mieć w jednej ręce zygar, w drugiej trąbe, a gdy każe (Śmierć p. m.), za firankami będą wybijać godziny, ma być z skrzydłami będzie śpiewał basem“.

W scenie czwartej djabli występują i czynią wielki harmider, wreszcie przepadną z Grzesznikiem do piekła, wówczas powinna zapanować cisza: Grzesznik biada w piekle, znowu piekielne odgłosy, a potem winno już być cichusieńko. Stopniowanie ciszy w przeciwstawieniu do hałasu znany i wyprobowany dziś środek sceniczny znano więc już wXVII w.

Scena piąta znowu pasyjna. Jan św. pociesza Matkę Boską, zwie ją Ciotuchną i cuci z omdlenia. „Tu odsuną firanki wszystkie także i górne do skały“, gdzie się ma znajdować Chrystus na krzyżu oświetlony ogniami. Zacytowane ostatnio zdanie dowodzi, że obok możliwego, ale nie pewnego podziału na t. zw. mansions dzieliła się jeszcze poziomo na część górną i dolną. Następuje zdjęcie z krzyża i pogrzeb Zbawiciela, wzorowany zapewne na współczesnych zwyczajach pogrzebowych.

Druga sztuka w naszym rękopisie pochodzi napewno od tego samego autora jest bardzo do pierwszego djalogu zbliżona, niektóre wskazówki są tu tylko obszerniejsze-



Mise en scène komedji „Veneziana" (1619)

mi parafrazami poprzednich. Djalog ten był napewno wystawiony w kościele, czego nie można z całą pewnością powiedzieć o poprzednim, mówi się tu bowiem, że „Ciało Chrystusa zostanie przeniesione do grobu przed Wielki ołtarz".

Djalog ten jest mniej wulgarny od pierwszego.

Trzecia sztuka zkolei to djalog o św. Antonim, który kończy się przybyciem Śmierci wyśpiewującej jakąś melodję kościelną podaną w solmizacyjnej transkrypcji.

W czwartej sztuce mamy „Epilog do płaczu pobudzający" zużytkowany zdaje się w „Wielkanocy" redutowej.

Zahorska słusznie wskazała na większą niż dzisiaj liczbę rekwizytów, na ubiory charakterystyczne dla różnych stanowisk występujących tu osób, ale zupełnie dowolnie uogólnia te obserwacje na wszystkie djalogi XVII wieku. Dowolnie chociażby dlatego, że różne djalogi wewnętrznie się od siebie różnią, wystawa zaś zależała przecież i od inwencji przygodnego impresaria, od jego funduszów, zależała od tego gdzie i kiedy wszystkie akcesorja były kupowane lub pożyczane.

d. n. *Eugenjusz Land.*

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Sobota, dnia 21 b. m. będzie *pamiętnym dniem w historji teatrów warszawskich.* Oto wszystkie teatry dramatyczne w dniu tym grały sztuki polskich autorów. Teatr Narodowy — Żeromskiego, Polski — Krzywoszewskiego, Mały — Grubińskiego, Bogusławskiego — Micińskiego, Fredry — Witkiewicza i Letni — Konczyńskiego. Sześciu polskich autorów znalazło się na repertuarze. Przynajmniej obecnie obcy, przybywający do Warszawy, będą mogli zaznajomić się z polską twórczością. Warszawa przestała być filją Paryża.

* * *

Rezultat prac sekcji teatralnej, która zajęła się przygotowaniem projektów dekoracyj na *międzynarodową wystawę sztuk dekoracyjnych w Paryżu* nie przedstawia się tak różowo, jak przypuszczaliśmy w poprzednim numerze. Niewiadomo nawet, czy wogóle w dziale dekoracyjno-teatralnym Polska będzie reprezentowana. I nie można o to winić sekcji. Winę ponoszą artyści, którzy bądź to zupełnie nie dali projektów dekoracyjnych (Drabik, Frycz, Siedlecki, Gall), bądź też zamknęli się w utartych szablonach lub krępowali możliwościami sceny współczesnej, a przedewszystkiem teatru, w którym pracują. Oczywiście w tych warunkach wynik sądu konkursowego wystawy nie mógł być zadawalniający. Do jury należeli pp Czajkowski, Frycz (przew.), Jastrzębowski, Osterwa, Z. Pronaszko, Schiller, Skoczylas, Szczuka, Szyfman i Treter. Na wystawę paryską zakwalifikowano pięć makiet grupy „Bloku", trzy makiety Śliwińskiego, dwie braci Pronaszków, jedną A. Pronaszki tudzież — z żądaniem pewnych zmian — jedną Gronowskiego i jedną Cieślewskiego. Plon istotnie bardzo, bardzo skromny. Ponieważ, jak słychać, blokiści mają wycofać swoje projekty — reprezentacja naszego malarstwa scenicznego byłaby raczej skonstatowaniem wobec zagranicy faktu, że tego malarstwa u nas właściwie niema i że niema żadnych dążności nowatorskich na tem polu. Czy skonstatowanie tego faktu odpowiada istotnemu stanowi rzeczy?

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Godzina hiszpańska“ Ravela.

Opera ta stanowi bardzo poważny krok naprzód w kierunku stworzenia komedji muzycznej. Szkoda tylko, że libretto jest nieciekawe, brutalne i mało dowcipne. Natomiast muzyka tryska humorem i pomysłowością. Wszelkie perypetje komedji znajdują w niej wyraz plastyczny i pełen charakterystyczności.

Operę przygotował starannie p. Freszel, nadając jej charakter swawolnej commedji dell'arte. Bardzo dobre sylwety, utrzymane w tym stylu, dali p. p. Wermińska, Dobosz, Freszel i Janowski, Palewicz nie utrzymał się w lekkości komedjowej, której należy wymagać nawet w rolach o podkładzie bardzo charakterystycznym. Część muzyczna—dzieło Rodzińskiego— jak również dekoracje Drabika zasługują na najwyższe pochwały.

W.

Teatry krakowskie.

Teatr im. J. Słowackiego: „Alcesta“ E. Zegadłowicza.

Wielką, niezapomnianą zasługą dyr. Trzcińskiego pozostanie wprowadzenie na scenę utworów jednego z najwybitniejszych poetów młodszego pokolenia, Emila Zegadłowicza. Sześć utworów scenicznych napisał Zegadłowicz i z wyjątkiem teatru im. Słowackiego, który wystawił „Lampkę oliwną“ i „Alcestę“ *) żaden teatr nie zainteresował się ciekawą twórczością beskidzkiego poety. A jestto twórczość nawskroś samorodna i oryginalna, poeta ma wybitne poczucie sceny, utwory jego dają znakomite pole do popisu twórczej indywidualności reżyserskiej. Tacy np. „Nawiedzeni“ wprost do pominają się o wystawienie przez L. Schillera.

„Alcesta“, o której nie wahał się powiedzieć prof. Sinko, że jest „dramatem poetyczniejszym, głębszym, doskonalszym, niż wszystkie jej poprzedniczki, nie wyjmując Eurypidesowej“, jest tragedją poświęcenia, nie cofającego się dla spełnienia obowiązku nawet przed śmiercią. Jak Przełęcki Żeromskiego dla spełnienia swej misji społecznej nie cofa się nawet przed okryciem się śmiesznością, tak Alcesta Zegadłowicza rezygnuje z życia w szczęściu i weselu dla—ojczyzny. Kochała kiedyś Heraklesa i, być może, dla niego, odrzuciłaby myśl samobójstwa dla ocalenia ojczyzny — ale ogrom obowiązku wobec ojczyzny — rodziny przezwycięża w niej wszelkie momenty słabości. Dramat Zegadłowicza—podobnie jak komedja Żeromskiego—jest nietylko dziełem sztuki, ale i wskazaniem obywatelskiem. Stopienie się w jedność elementów artystycznych i obywatelskich wysuwają dwa te utwory „Alcestę“ i „Przepióreczkę“ na czoło bieżącego repertuaru polskiego.

*) „Głaz graniczny“ ukaże się jako drugi tom „Bibljoteki dramatycznej“ „Życia Teatru“ (przyp red.).

Teatry poznańskie.

Teatr Polski: „Antychryst“ K. H. Rostworowskiego.

Sztuka ta stała się sensacją Poznania. Ale czy dla walorów artystycznych? Rostworowski *stawał* się od lat kilkunastu jedną z najciekawszych naszych indywidualności teatralnych. Zrazu błądził po rozdrożach sztucznej Przybyszewszczyzny, by odnaleźć ciekawą własną formę w „Kaliguli“ i „Judaszu“, a potem tworzyć polskie misterjum współczesne w „Miłosierdziu“ i „Strasznych dzieciach“. Tutaj Rostworowski był nieco mglisty, czasami płytki, stwarzał jednak ciekawą formę, w którą należało wlać treść bardziej ugruntowaną. Poszukując tej treści napisał Rostworowski „Zmartwychwstanie“, w którem, nie odnajdując treści, zagubił piękną formę. To samo powtórzyło się ostatnio w „Antychryście“, którego hasło zawarte jest w zdaniu:

— niema ugody,
gdzie w jednym kraju żyją dwa narody,
pragnień im nie odejmiesz, ziemi im nie dodasz,
jeden musi ustąpić: gość albo gospodarz.

„Antychryst“ jest utworem wybitnie tendencyjnym. Tendencja jego nie przejawia się jednak w formie ciekawej i treści głębokiej. Jest to takie same ślizganie się po powierzchni, jak w „Zmartwychwstaniu“. Dlatego utwór ten może mieć powodzenie tylko dzięki tendencji, sympatycznej w pewnych sferach społeczeństwa, nie obejmuje jednak on całokształtu zagadnienia, do czego dążył i jako forma nie przedstawia wewnętrznych wartości.

„Antychryst“ jest utworem, świadczącym o tem, że Rostworowski w dalszym ciągu szuka — i nie znajduje. A szkoda. Zapowiadał się jako ciekawy twórca *teatralny*. Reżyserja p Szczurkiewicza była niezdecydowana. Pięknie zagrali rolę Józefa Kopcia p. Szpakiewicz a panienki Biesiadecka. *Delta.*

Teatry jugosłowiańskie.

Z oryginalnych sztuk wielki sukces zdobył w Zagrzebiu utwór wybitnego chorwackiego pisarza Milana Begovic'a: „Człowiek boży“. Temat jest nad wyraz ciekawy, osnuwa się około uczuć kobiety, Mary, która staje się żoną popa Damjana, widząc w nim człowieka świętego i bożego; z chwilą jednak gdy zjawia się przed nią dawny jej kochanek, młody „hajduk“, budzi się

w niej na nowo miłość ta, której nauczyła się od hajduka. Zwierza się z tem Damjanowi, który gotów jest dać Marze całkowitą swobodę, by jej tylko zapewnić szczęście osobiste. W duszy Mary następuje przewrót. pozostaje przy „Człowieku bożym" i umiera na jego rękach uświęcona.

W „Teatrze tuszkanackim" odegrano dramat pięcioaktowy Frana Galovic'a: „Matka"; utwór ten zmarłego w czasie wojny młodego pisarza, wystawiony pierwszy raz w r. 1916, wykazuje znaczny talent. Odegranie go przez uczniów szkoły dramatycznej dowiodło wysokiego poziomu kandydatów aktorskich.

W Lublanie i repertuar dramatyczny i operowy nie uległ zasadniczej zmianie, jedynie godne uwagi jest wystawienie jugosłowiańskiego kompozytora F. S. Vilhara opery „Lopudska sirotica".

Godne uwagi jest to, iż znakomity jugosłowiański pisarz Ivo Vojnovic' pisze obecnie nowy dramat p. t. „Princesa Tarahanova". Główną postacią tego dramatu jest sławna awanturnica z czasów dubrownickiej republiki.

Józef Gołąbek.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

CENZURA TEATRALNA NA WĘGRZECH: Z powodu wystawienia w ostatnim czasie w teatrach węgierskich kilku utworów o wybujałym erotyźmie, budapeszteńskie ministerstwo oświaty zamierza wprowadzić cenzurę teatralną.

Na podstawie projektowanej ustawy władze administracyjne miałyby prawo zabraniać przedstawiania pewnych utworów lub domagać się odpowiednich zmian. Koła literacko - artystyczne zaprotestowały przeciwko temu mieszaniu się władz w kwestje sztuki.

DRAMATYCZNE CŁO W HISZPANJI. Zarząd hiszpańskiego związku autorów dramatycznych w Madrycie powz... uchwałę, by zagraniczne utwory dramatyczne, wystawiane w Hiszpanji obłożyć dodatkową opłatą w wysokości 10 do 25 proc. tantjeny autorskiej. Ma to na celu zapobiec rozpanoszeniu się w teatrach utworów tłumaczonych ze szkodą dla rodzimej twórczości.

„THÉATRE ROYAL" W LIÉGE wystawił 5-o aktową operę p. t. „Francese de Cezelli". Libretto stanowi poemat Henryka Lagacu; muzyczną partyturę dał kompozytor Franciszek Gailliard. Poemat osnuty na tle wojen Ligi we Francji w XVI-ym stulecia. Muzyka niezwykle pomysłowa i barwna ożywia dość monotonny poemat.

TEATR „DE LA MONNAIE" W BRUKSELI ma uzyskać z inicjatywy swych przyjaciół specjalne swoje muzeum, zawierające wszelkiego rodzaju objekty, związane z dziejami tej przeszło dwa wieki istniejącej sceny.

H. GHÉON Z ZESPOŁEM „LES COMPAGNOS DE NOTRE DAME" dał w „Vieux Colombier" zapowiadane przedstawienie religijne, na które złożyły się trzy sztuki „La parade du pont du Diable" — nieco przydługa jednoaktówka „Saint Maurice ou l'Obeissance" samego Ghéona, oraz „Le pauvre qui mourut pour avoir mis les gants" H. Brochetea. Przedstawienie nietylko ze względu na charakterystyczność lecz i na sposób wystawienia oraz grę aktorów — amatorów odznaczało się naiwnością i prostotą.

„LE ROSIER" nosi tytuł dowcipna i bardzo dobra pod względem muzycznym operetka wystawiona ostatnio w teatrze „Folies Dramatiques". Libretto Devilliers'a wprowadza widzów w atmosferę intryżek i miłostek małej osady francuskiej na tle fantastycznej nagrody za cnotę. Muzyka kompozytora Henri Casadeus daje świetne efekty komiczne, polegające przedewszystkiem na pewnego rodzaju muzycznej onomatopei: n. p. basy rozmawiają ze skrypcami, te im odpowiadają, wtrąca się flet czy trąba i t. d.

Teatr murzyński w Ameryce.

W ojczyźnie plemion murzyńskich, w Afryce, teatru w ścisłem tego słowa znaczenia niema, istnieją tylko widowiska, w których dialog ustępuje mimice, a na końcu dramat przetwarza się w taniec. Widowiska takie, grane wobec książąt, trwają kilka dni, wobec czego są podobne do naszych misterjów średniowiecznych.

Właściwy jednak rozwój teatru murzyńskiego jest widoczny w Ameryce, w Stanach Zjednoczonych. Przed jego powstaniem znani już byli aktorzy murzyńscy, a więc w I-ej połowie XIX w. zdobył sobie sławę amerykańską i europejską F. Aldridge; w drugiej połowie w. XIX najlepszym aktorem murzyńskim był A. Williams. Z chwilą utworzenia szkół murzyńskich odbywały się w nich często przedstawienia, a następnie aktorskie towarzystwo „Stage Society" grało w r. 1914 sztukę Fr. Ridgdy Torrencea „Granny Maumee" (Babcia Maumee); w dwa lata później wystawiono sztukę Gny Boltona i Toma Carltona „Children" (Dzieci), w której bohaterką jest Murzynka. Ale towarzystwo „Stage Society" składało się z ludzi białych, podobnie sztuki wymienione napisali biali autorowie i odegrali je biali aktorowie. Dopiero w r. 1917 utworzyło się towarzystwo aktorów murzyńskich p. t. „Pierwsze kolorowe towarzystwo dramatyczne w Broadway", w którem najwybitniejsze stanowisko zdobył sobie Opal Cooper i Inez Clough. Grano tu Torrence'a „Babcię Maumee", „The Rider of Dreams" (Rycerze snu) i „Simon the Cyrenian" (Szymon Cyrenejczyk). Sztuki te miały takie powo-

dzenie, że wydano je p. t. „Sztuki dla teatru murzyńskiego". W r 1916 grano w Filadelfji sztukę murzyńskiego autora D-ra Burghardta du Bois „The Star of Ethiopia" (Gwiazda etjopska); w sztuce tej wzięło udział tysiąc aktorów. Redakcja największego pisma murzyńskiego „The New York Age" organizuje w ostatnich latach drużyny aktorskie po miasteczkach, prócz tego w Nowym Jorku powstała murzyńska szkoła dramatyczna i towarzystwo aktorskie „Lafayette Players"; w Filadelfji zbudowano wielki teatr murzyński.

Prosimy o odnowienie prenumeraty na kw. II.

W przyszłym tygodniu ukaże się nakładem „Życia Teatru" tom pierwszy „Bibljoteki dramatycznej" p. t.:

„Hetman Stanisław Żółkiewski"

dramat w 3 częściach Kazimierza Brończyka.

Cena 2 złote.

Prenumeratorzy roczni „Życia Teatru" otrzymają książkę tę bezpłatnie, prenumeratorzy kwartalni z 20% rabatem.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". **Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł.** Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 29 MARCA 1925 R. Nr. 13

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Ojcowie miasta a teatr im. Bogusławskiego.

W roku 1816 Komisja obrządków religijnych i oświecenia publicznego dwukrotnie zabraniała wystawiania utworów scenicznych: naprzód „Fenelona“, potem „Bolesława Śmiałego“ Wężyka. Komisja powodowała się sprzeciwem djecezji, która zaprotestowała przeciw „wprowadzeniu na scenę ubiorów duchownych i kościelnych“ tudzież „wystawianiu na scenie teatralnej św. Biskupa i patrona Królestwa“, co „ciągnie za sobą nieprzyzwoitości, którym z wielu względów zapobiec wypada“ *).

Od tego czasu upłynęło przeszło sto lat, ale nie wiele się w zasadzie zmieniło. Oto w roku Pańskim 1925 teatr im. Fredry wystawił „Wścieklicę“ Witkiewicza. Właściciele lokalu — robotnicy chadeccy — rozpoczęli kampanję przeciw dyrekcji za to, że wystawiła sztukę, „obrażającą uczucia religijne“. Jakto? Dlatego, że Wścieklica, wyrzekając się pożerających go ambicyj, ubiera sukienkę zakonną. Gdzież tu obraza religji?

Ale nie jest to odosobniony wypadek potęgi ciemnoty artystycznej. Mamy do zanotowania znacznie smutniejszy, bo sprawcami jego są—ojcowie miasta stołecznego Warszawy.

*) Według dokumentów archiwum akt dawnych



L. S. Schiller.

Oto w ubiegłym tygodniu czytaliśmy w gazetach następujący komunikat:

„Wniosek magistratu w sprawie obniżenia tenuty dzierżawnej za pomieszczenie teatru im. Bogusławskiego z 20 proc. do 5 proc. dochodu brutto, przesłany został przez komisję finansowo-budżetową rady miejskiej z powrotem do magistratu w celu ponownego jego rozpatrzenia. Śród członków komisji przeważyły zastrzeżenia poczynione w stosunku do ostatniego repertuaru tego teatru“.

Cóż to się stało? Panowie, nie bądźcie obłudni. Grajcie w otwarte karty. Nie możecie teatrowi im. Bogusławskiego przebaczyć wystawienia „Kniazia Patiomkina“ Micińskiego. Wprawdzie innego zdania niż wy byli najpierwsi w narodzie pisarze i obywatele z Stefanem Żeromskim na czele, którzy należeli do członków akademji ku czci Micińskiego, poprzedzającej pierwsze przedstawienie „Patiomkina“. A nie brakło wśród nich i prezydenta Warszawy, senatora Balińskiego. Ale cóż to — Żeromski, Miriam, Staff, Lorentowicz... Członkowie Komisji finansowo-budżetowej są od nich kompetentniejsi i „mają zastrzeżenia“.

I rzecz charakterystyczna. Wystąpili przeciwko sztuce, będącej apoteozą rewolucji duchowej a zwracającej się przeciwko odmalowanej w najczarniejszych barwach rewolucji fizycznej. Idąc po linji rozumowań Komisji należałoby zwalczać np. „Noc listopadową“, w której przecież buntują się „młodzi“ przeciwko władzy i to nie tylko władzy obcej, ale i polskim dowódcom.

Nie jestem entuzjastą Micińskiego a specjalnie „Patiomkina", ale z największym szacunkiem podziwiam ten wielki czyn artystyczny, jakiego dokonał teatr im. Bogusławskiego, wystawiając dzieło poety.

A może szanowna Komisja była zdania, że teatr im. Bogusławskiego jako teatr *popularny* nie powinien był wystawić „Patiomkina", którego masy mogły fałszywie zrozumieć? Cóż to są te masy? O ile są gorsze od mas niekulturalnych paskarzy? Zresztą dyrekcja teatru im. Bogusławskiego—jak zwykle — wydała ulotkę, wyjaśniającą popularnie ideologję Micińskiego. W ten sposób przygotowała niejako publiczność do zrozumienia utworu Micińskiego. Obawiając się zaś, by żołnierze, będący stałymi gośćmi teatru im. Bogusławskiego, nie komentowali fałszywie „Patiomkina" dyrekcja teatru zwróciła się nazajutrz po premierze do komendy miasta z listem, w którym podnosi, że „kierownictwo teatru im. W. Bogusławskiego jest zdania, iż widowisko to może być niezrozumiane lub źle zrozumiane przez umysły nie posiadające dostatecznego przygotowania by ująć dzieło to w całej jego ideowej głębi. Dlatego kierownictwo teatru im. W. Bogusławskiego prosi o aprobatę swego zarządzenia, by na przedstawienia „Kniazia Patiomkina" miały wstęp tylko osoby wojskowe rangi oficerskiej z wykluczeniem szeregowych".

Dodać należy, że ustaloną ilość bezpłatnych biletów, jakie otrzymują w tym teatrze stale we wtorki szeregowi, przyznano im na czas wystawiania „Patiomkina" na popołudniówki niedzielne.

Stanowisko więc teatru im Bogusławskiego było i artystyczne i obywatelskie.

Panowie mający „zastrzeżenia poczynione w stosunku do ostatniego repertuaru tego teatru" okazali się zupełnymi daltonistami a kompromitacja ich przejdzie do historji walk, jakie staczać musiał teatr polski w roku 1925 z obskurantyzmem i ciemnotą „ojców miasta".

Sprawa „zastrzeżeń" Komisji wiąże się bezpośrednio z charakterem teatru popularnego wogóle. Bo Komisja ma „zastrzeżenia" nietylko co do wystawienia „Patiomkina". Przeraziła się niewątpliwie i *sposobu* przedstawienia utworu. Przeraziła się bojowości artystycznej L. S. Schillera.

A ta bojowość właśnie jest cechą naczelną działalności tego mistrzowskiego reżysera, którego działalność miasto nie powinno obliczać na procenty tenuty dzierżawnej, lecz przyjść mu w realizacji jego planów z wydatną pomocą finansową. Na czem ta bojowość polega i dlaczego miasto powinno szczerze zaopiekować się teatrem im. Bogusławskiego — pomówimy o tem za tydzień, starając się dać analizę działalności artystycznej Schillera w teatrze im. Bogusławskiego tudzież wyświetlić znaczenie tej działalności właśnie w teatrze o charakterze t. zw. popularnym. *Wiktor Brumer.*

Ogólniki „krytyki".

Przed stu przeszło laty niejednokrotnie aktorzy Teatru Narodowego polemizowali z krytykami. A — za dyrekcji Osińskiego — krytykami, pisującemi w „Gazecie Warszawskiej" i „Gazecie Korespondenta Warszawskiego" byli t. zw. Iksowie, doskonale—zwłaszcza pod względem literackim—przygotowani do swej działalności i wnikający nieraz bardzo głęboko w kreację poszczególnych aktorów. I wtedy zdarzały się jednak, tak częste w obecnych recenzjach dziennikarzy — „krytyków" ogólniki, które nic istotnego o roli nie mówiły, a stwierdzały jedynie, że pan ten lub pani owa grali dobrze lub źle. Że ogólniki te są nieraz całkiem gołosłowne i krzywdzące aktora, jest rzeczą dowiedzioną. Wszakże i dzisiaj działają jeszcze u nas niektórzy „krytycy" których satysfakcją jest „rżnięcie" aktora bez żadnego uzasadnienia.

Podamy dzisiaj obronę artystki Teatru Narodowego Joanny Szczurowskiej, ogłoszoną w roku 1815 w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego". Artystka występuje przeciwko zarzutowi Iksa, że w komedji „D'Abbe de l'Epêe" niepotrzebnie dodała tyle ostrości charakterowi pani Frauwal.

Oto — w skróceniu — obrona i zarazem oskarżenie Szczurowskiej: „Z tego, tak lakonicznie wyrażonego zdania: „Pani Szczurowska niepotrzebnie dodała tyle ostrości charakterowi pani Frauwal", tyle jednak wyrozumiałam, że mnie pan chciałeś zganić i chociaż łatwiej nierównie byłoby dla mnie wytłumaczyć się z zarzutu tego, gdybyś się pan wprzód sam był z niego obszerniej wytłumaczył; z tem wszystkiem ścisły uczyniwszy rozbiór charakteru pani Frauwal i gry mojej śmiele i tak rzec mogę, iż żadnego zgoła nie znalazłam powodu, dla któregoby mi się charakter ten łagodniej wydać było należało. Rola moja ostrzega mnie po kilkakrotnie o uniesieniu, zapale, gniewie, surowości i ostrości tonu, trzymałam się wiernie przepisów i w tem pociechę moją, w tem moją obronę znajduję. Jeśli się panu charakter ten nie podobał, obwiniaj więc autora, lecz ja za niego odpowiadać nie myślę. Przeciwnie, zdawałoby

mi się, że pani Frauwal, kobieta wyniosła i dumna, dla której nawet po doznanej niełasce fortuny znakomitości jej familji i rodowite imię wszystkiem być zdaje się, nie inaczej jak z pogardą patrzeć będzie na pana Darlemont, który występną intrygą z niskiego wyniósłszy stanu, znaczenie mu i majątek ze szkodą bliźniego osiągnęła. Jej wzgarda, zamieni się nagle w gniew sprawiedliwy, gdy od takiego człowieka odbierze list pełen zniewagi i poniżenia, w którym jej oświadcza, iż nigdy, nie zezwoli na związek między swoim synem a córką onejże, a co więcej posądza ją samą o dopomaganie tej miłosnej intrydze, gdy też pani Frauwal nietylko że żadnej o tem nie posiada wiadomości, ale nawet, mając nieustannie przed oczyma przedział urodzenia między jej a pana Darlemont domem, nie byłaby nawet nigdy pomyślała o takiem spowinowaceniu. Wszakże otwierając list Darlemona, nie widząc jeszcze co się w nim zawiera, mówi: „Czegoż chce ten człowiek ode mnie?“, wszakże potem oprócz częstych uniesień, jakiemi sobie czytanie listu przerywa z gniewem potwierdza słowa onegoż, ten gniew ciągle jej towarzyszy i wyraźnie się w słowach jej wydaje; wszakże nakoniec między innemi w scenie 3-ciej aktu III z zapałem mówi, iż nigdy ten szkaradny list nie wyjdzie z jej pamięci, a wszędzie, gdzie tylko wzmianka o Darlemoncie, nie nazywa go inaczej jak łakomcą, wydziercą, zuchwalcą, a nawet mniej może przystojnie charłakiem i nędznym kramarzem. Szczupłość miejsca nie dozwala mi w większe wchodzić szczegóły, lecz i tak śmiem sobie pochlebiać, że to, com dotąd na moją obronę przytoczyła, potrafi mnie usprawiedliwić przed sądem pana.

Jeśli mimo tego błąd jest z mojej strony, to ten nie jest skutkiem uporu, ale mylnego przekonania, a wtenczas zeche pan dla sztuki tę ofiarę uczynić i nauczysz mnie, jakim tonem pani Frauwal odzywać się powinna? Znajdziesz pan we mnie wszelką powolność, która z wdzięcznością poprawę przyjmować będzie“.

Mam wrażenie, że przypomnienie samoobrony Szurowskiej jest bardzo na czasie. Może da ono niejednemu krytykowi sposobność do zadumy, że krytyka powinna być twórcza, rzeczowa, szczera i uczciwa.

Do dziejów widowisk religijnych w Polsce.

(*dokończenie*)

III.

Od tego bujnego teatru dla mas przejdziemy do teatru szkolnego. Już Lesage wyśmiewał się z tych niedorzecznych sztuk, w których widziało się tańczące nawet Praeterita i Supina. Teatr szkolny stworzyli protestanci, ale w Polsce powstał on dopiero w kolegjach jezuickich. Jak wielką wagę przywiązywali nasi przodkowie do teatru, jaką on dla nich był atrakcją, o tem świadczyć może zarzut inowierców, postawiony Jezuitom, że przyciągają uczni do swych szkół właśnie komedjami i tragedjami (Grabowski T. Literatura arjańska 1908 str. 132).

Mamy niesłychanie wiele sztuk religijno-moralnych i historycznych, bo też wielkie na nie było zapotrzebowanie. Grano te sztuki bardzo często, częściej niż sobie tego władze życzyły i wbrew ich upomnieniom (Załęski Jezuici w Polsce t. I 123). Nie zawsze są to dzieła teatru, często są to najprymitywniejsze djalogi. Ale teatr ten odegrał u nas ważną rolę kulturalną, od nas przeszedł na wschód do szkół prawosławnych (Al. Jabłonowski Akademja kijowsko-mohilewska str. 169, 170 215 i T. Grabowski, Z dziejów literatury niemiecko-prawosławnej w Polsce 1922 str. 74-5) i wywarł duży wpływ na dramat np. Bohomolca.

Zarówno teatr szkolny, jak publiczny wydawał programy, krótkie streszczenia sceny za sceną, coś niby nasze libretta operowe lub ulotki teatru Bogusławskiego. Program taki starczyć nam musi często za sam tekst, który nie został wydany. Jeden taki program p. t. „Reprezentacja pobożna“ i t. d. z roku 1724 jest o tyle ważny, że jak się z niego dowiadujemy wystawiali i grali w kościele oficjaliści żup królewskich w Wieliczce. Są to wypadki odosobnione; jeżeli zagranicą brała udział w tych widowiskach szlachta, mieszczanie i księża, to u nas wykonawcami byli niemal wyłącznie żacy.

Młodzież miał również na oku ksiądz biskup Józef Andrzej Załuski, wydając tom tłumaczeń różnych melodramatów i oratorjów religijnych łacińskich, włoskich, i francuskich; są to sztuki autorów duchownych i świeckich m. in. synowej Augusta III, królewiczowej polskiej Marji Antoniny Walpurgji, sztuki przeważnie z repertuaru dworu saskiego. Obszerna przedmowa tłumacza do drugiego tomu „Zebrania rytmów“ (Warszawa 1754)



Akt I „Kniazia Patiomkina" T. Micińskiego w teatrze im Bogusławskiego.

jest jedną wielką obroną widowisk religijnych i wobec tego, że uszła ona uwadze historyków teatr. więc przytoczę co charakterystyczniejsze argumenty.

Autor powołuje się na swoich poprzedników nieraz świętych i kardynałów i na to że grywać je każe dziś jeszcze ojciec święty i królowie. Od tych widowisk, mówi słusznie, wzięła początek dzisiejsza sztuka teatralna i podaje o nich historyczne wiadomości za kilkoma badaczami obcymi. Tragedje te są skuteczniejsze od kazań i lekcyj, teologicznych. „Jeżeli ten zwyczaj tam i gdzieindziej zniesiono, to stąd poszło, że autorowie a czasem i ze swego głupiego konceptu aktorowie siła rzeczy niepotrzebnych, śmiesznych i gorszących — mieszali".

„Nasz djalog Częstochowski (Mikołaja z Wilkowiecka przyp. m.) i kadencje jego śmieszne w przysłowie poszły, ale to niewadzi, żeby sublato abusu, nie mogło być przywrócone dobrych rzeczy dobre używanie". Ale reżyserja musi być doskonała, „bo jeden zły po szkolnemu, jak żaczek Niedzieli kwietnej na puery wystawiony, perorujący, całą zepsuć potrafi scenę i czasem całe dramma najsmutniejsze, niepotrzebnie contra intentionem fundatoris potrafi rozśmieszyć i tragedję przemienić w komedję".

Nic nie szkodzi, że w sztukach tych występuje dużo osób: „Kto w tych rzeczach praktyk, łatwo przyzna, że jeden aktor mało gdzie mówiący, a choćby też i siła, ale w różnych aktach i scenach, czasem i trzy persony może reprezentować, co i mnie samemu, gdym do szkół chodziwał (tak) kilka razy przytrafiło się... trzy a nawet cztery razem persony mając na siebie włożone". I podaje jakie role mają wykonywać ci sami aktorowie w głównej sztuce, będącej oryginalną, jak twierdzi Załuski, przeróbką dzieła jezuity, Stefana Tucci, a zatytułowanej „Tragedja o sądzie ostatecznym etc."

Zgodnie z tradycją widowisk religijnych postanowił Załuski napisać ją bez białogłowskiej roli. Marja Panna stanowiła wyjątek, co zaś do apokaliptycznej bestji, reprezentującej kościół święty „to ma być tylko malowana w obłokach, a za nią stanąwszy aktor jaki, ma słowa niby od niej pochodzące recytować". „Tragedja siła potrzebuje miejsca... bo też to nie marionetty, nie burattinów śmieszne intermedja, nie dziecinne igrzyska". Każe w tym względzie naśladować widziane przez się djalogi jezuickie na podwórku kolegjum Ludwika Wielkiego w Paryżu. — Co do machin i artyficjalnych inwencyj, to są one potrzebne i od tego są specjaliści. Mówi o wielkim postępie techniki teatralnej, o machinach „pojęcie rozumu przewyższających". Gdzieby taka wystawa nie była możliwa, to można przecież pokazać to widowisko „choć nie z tak wielkim oczu i umysłu ukontentowaniem, przecież z równą serca skruchą". Potrzebny tu jest koszt, ale wierzy autor, że znajdzie się hojny mecenas. Z lekkim wyrzutem wspomina Stanisława Herakl. Lubomirskiego i Rzewuskiego Wacława, którzy—pierwszy w Krakowie, drugi we Lwowie — opery włoskie miljonowym kosztem wystawiali". — Podaje wskazówki, jak można naśladować błyskawicę i trzęsienie ziemi. Rozumiemy teraz w jaki sposób „góra.. ma się wzruszyć i zadrzeć", ale nie wiemy jak „tron Sędziego z Nieba się spuszcza na obłoki" lub jak „się insensibiliter i zwolna podnosi do góry amphiteatrum z Chry-



Akt II „Kniazia Patiomkina" w teatrze im. Bogusławskiego.

stusem i Świętymi Pańskimi". Na tę górę wyobrażającą niebo wchodzi się po schodkach, a siedzi się na niej, na ustawionych ławkach; wszystkie te akcesorja winny być zakryte obłoczkami.

Aktorzy są podzieleni na następujących: interlocutores sacri i prophani, „Ojciec Przedwieczny niewidzialny, tylko słyszany". Autor wprowadza dużo muzyki i śpiewu, które mają zastąpić intermedja; inwencji inscenizacyjnej wykazuje bardzo mało. Czasami spotykamy jakąś ciekawostkę obyczajową, np. gdy prorocy kładą na się pokutne wory i popiołem posypują głowy, a potem te wory haftkami z tyłu spięte zrzucają i pokazują się w szatach kosztownych i gdyby można złotogłowych. Niektóre uwagi są ciekawe z względu na to, jak Załuski wyobrażał sobie ich urzeczywistnienie np. „tu się otwiera ziemia i pokazuje przepaść.. a wtem z pod teatrum wypadają ognie", albo jedna z postaci „bieży do morza które ex opposito mówiącego pokazuje się czerwonym kolorem pofarbowane". Wspomina też o efektach świetlnych. „Tu księżyc blednieje, słońce się chmurą zakrywa" i wreszcie gaśnie; „Christus zmacza pióro we krwi boku swego i napisze je na papierze czarnym, a możnaby też same słowa wypisać fosforem ognistym i w tym punkcie lampy przewróciwszy (? m.) i sprawiwszy ciemności na teatrum wydawałyby się też słowa jak ogniem wypisane".

Malarstwo odgrywa rolę wzoru: każdy apostoł ma mieć znak swego męczeństwa, tak, jak ich malują. W introdukcji każe pokazać „Obraz Trójcy Przenajświętszej z siedmią Duchami", a więc tak samo jak w rękopisie Ossolińskich. — Z wyraźnym wpływem jezuickiego teatru spotykamy się w słowach: „Tutaj głowa Enochowi jest odcięta. Że zaś magistrowie arti drammaticae przestrzegają, aby egzykucji na śmierć na teatrum nie wyprowadzać trzeba tak umiarkować, aby się zdawało, że głowy są odcięte za prosceniami, każdego proroka za innym proscenium i aby głowy tylko na teatrum skaczące widać było, a kadłuby żeby były widziane za teatrum".

Z tych samych zapewne względów delikatności radzi Załuski, żeby kostnica, z której każe korzystać w jednej scenie, była stale zakryta.

Jaką miała być budowa sceny? Miało to być pole, w którego trzech kątach mieściły się piekło, czyściec i otchłań, a w czwartym, nie na równym, ale na wyższym od tamtych sfer poziomie niebo. Niebo czasami było zakryte, podczas gdy pozostałe regjony były widoczne.

Czy tragedje Załuskiego, a zwłaszcza ta pierwsza, najstaranniej opracowana dla użytku scenicznego, była wystawiona niewiadomo. To pewne, że jego przykład nie znalazł już naśladowców. Widowiska religijne nie wzbudzały już zainteresowania w końcu XVIII w. Wiek oświecenia założył przeciwko nim stanowcze veto.

Były i później jeszcze sporadyczne próby ich wznawiania. I tak naprzykład wielka tradycja jezuickich widowisk w Pułtusku, o których dzisiaj nic prawie nie wiemy (Załęski w Wójcickiego Bibliot. Staroż. pis. pol. tom VI i Poliński, Dzieje muzyki polskiej 1907 str. 104—6) sprawiła, że w 1860 r. rzemieślnicy i słudzy kościelni urządzali tam djalog, (Gomulicki „Djalog wielkopusty z r. 1724" i Wędrowiec 1901 Nr. 14).

Próby takie mamy i dzisiaj. Przedstawicielem tych prób u nas jest L. S. Schiller.

Eugenjusz Land.

BIBLJOGRAFJA.

Lucjusz Komarnicki: „Historja literatury polskiej wieku XIX (z wypisami)“. Dwie części. Nakł. Gebethnera i Wolfa.

Książki te, przeznaczone dla młodzieży szkolnej i samouków wyróżniają się — z naszego stanowiska — nader korzystnie od dotychczasowych prac tego typu. Komarnicki bowiem znacznie szerzej uwzględnia teatr i jego znaczenie dla rozwoju literatury. Wypisy, charakteryzujące zarówno stan teatru ówczesnego, jak i repertuar i krytykę teatralną i widownię, dobrane są bardzo starannie i z prawdziwym pożytkiem dla studjującego. Komarnicki nie daje szczegółów, które są zadaniem historyka teatru a nie literatury, czytelnik jednak, na podstawie tego, co daje mu Komarnicki, może wyrobić sobie należyty obraz teatru polskiego w XIX wieku. Słusznie kładzie K nacisk na wpływ, jaki na rozwój teatru wywarła krytyka X ów. „Jeżeli... można mówić — pisze on — o postępie w rozwoju teatru, to stało się przedewszystkiem za sprawą krytyki teatralnej, wywierającej z jednej strony presję moralną na antreprenerów, z drugiej zaś strony przyczyniającej się skutecznie do ukształcenia smaku estetycznego publiczności“. Rozdział o teatrze świadczy o zamiłowaniu autora w tym kierunku i każe się spodziewać specjalnej pracy z dziedziny historji teatru polskiego. *Wube.*

Stanisław Morawski. Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818—1825 wydali A. Czartkowski i H. Mościcki. — Z filareckiego świata, zbiór wspomnień z lat 1816—1824 wydał H. Mościcki. — Bibljoteka Polska. Warszawa 1924.

Należy naprawdę żałować, że Morawski, jeden z najwybitniejszych naszych pamiętnikarzy poświęcił tak mało miejsca teatrowi. Wzmianka o Morawskim, dyrektorze sceny wileńskiej (str. 97), anegdota à propos wystawienia „Cyda“ z Ledochowską, Werowskim i fatalną Kuczyńską (str. 129), relacja o amatorskiem przedstawieniu „Fedry“ (str. 434) — oto wszystko.

Nie poskąpił nam za to wspomnień teatralnych zawzięty meloman Teodor Krasiński w swym dzienniku, wydrukowanym nie po raz pierwszy w zbiorze z filareckiego świata. Mamy tu niekiedy obszerne sprawozdania z oper Niemcewicza, Bogusławskiego i in., dane o aktorach i aktorkach wileńskich i warszawskich gościach np. o Bogusławskim, Aszpergerowej, Kuczyńskim, Skibińskiej. Dla historyka teatru nie będą też obojętne szczegóły o oratorjach, koncertach i balecie wileńskim. *E. L.*

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

A więc teatr polski nie będzie na *wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu* reprezentowany. Nietylko nie wysyłamy makiet i szkiców dekoracyjnych, ale i wyjazd teatru Narodowego i Bogusławskiego nie dojdzie do skutku. Pan prezes ministrów Grabski odmówił udzielenia na ten cel wszelkich kredytów, uważając że w okresie senacyjnym skarbu wyjazd teatrów do Paryża byłby szkodliwy. Nie wdając się w krytykę decyzji p. prez. Grabskiego, stwierdzić należy, że nieobecność nasza na wystawie paryskiej będzie komentowana jak na wystawie teatralnej w Wiedniu, to zn., że w Polsce w dziedzinie teatralnej nic się nie dzieje. Stracimy jeszcze jedną okazję do sprostowania mylnych opinij o naszej sztuce.

* * *

Dział teatralny w „Robotniku“ objął znakomity krytyk *Karol Irzykowski.*

* * *

„Don Juan“ odbywa tryumfalny pochód w Polsce. Przedtem Poznań a obecnie Kraków zachwyca się znakomitą kreacją Węgrzyna i arcydziełem przekładu Miłaszewskiego. Równy podziw budzą w Krakowie dekoracje Drabika, z entuzjazmem przyjmowane przez krytykę i publiczność. W Krakowie miał Węgrzyn znacznie lepszą partnerkę w roli Inezy niż w Warszawie — znaną z Reduty p. Mazarekówną. Jak słychać dalszym etapem pochodu „Don Juana“ będzie Lwów.

* * *

Jak słychać czynione są starania o pozyskanie *L. S. Schillera* na stanowisko dyrektora teatrów miejskich we Lwowie. Oczywiście objęcie tego stanowiska przez Schillera miałoby niesłychane znaczenie dla rozwoju tych teatrów, znajdujących się w zupełnym upadku. Byłoby to jednak z krzywdą dla teatru im. Bogusławskiego. Przerwanoby bowiem znowu dopiero co rozpoczętą wielką pracę twórczą.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski: „Djabeł i karczmarka“ Komedja fantastyczna w 3 aktach S. Krzywoszewskiegr (21.III.).

Wystawioną z wielkiem powodzeniem przed kilkunastu laty komedję Krzywoszewskiego wznowił z dużą starannością teatr Polski, podkreślając groteskowy charakter widowiska. Za mało jednak zaznaczono baśniowość „Djabła i karczmarki“. W granicach groteski doskonale utrzymali swe role Maszyński i Justjan. Miłą, choć niedość wyrazistą karczmarką była Malicka. Rola Rożnika, mająca dobre tradycje na naszych scenach zupełnie zawiodła w nieobliczalnej interpretacji Grabowskiego.

Teatr Mały: „Niewinna grzesznica“ komedja współczesna i wieczna w 8 aktach W. Grubińskiego (20.III.).

Cyniczne teorje o miłości ubrał Grubiński w nader wytworną formę, świadczącą o umiarze artystycznym autora. Zuzu, bohaterka komedji Grubińskiego, osiągnęła równowagę życia, dzieląc rozkosze życia między kochanka, męża i kochanka przygodnego. Nie zdradza nikogo z nich, bo mężowi oddaje się z przyzwyczajenia i przyjaźni, kochankowi z miłości a kochankowi przygodnemu dla odmiany i — zdrowia. Bo i miłość jest niewolą, od czasu do czasu przyda się wpuszczenie nieco świeżego powietrza.

Dwa pierwsze akty to dwa djalogi, w ktorych autor wykazuje wybitny talent djalektyczny, nie sprzyjający jednak życiu dramatu czy komedji. Grubiński jest bowiem bardzo elokwentny, lubuje się w swej filozofji i nie zwraca na to uwagi, że widz inaczej reaguje na to co daje mu autor niż czytelnik. Dlatego też najbardziej przemówił do widza akt trzeci, bo napisany był z myślą o teatrze a nie o djalektyce, która jest wprawdzie błyskotliwa, ale w teatrze traci swój wyraz.

Przybyłko-Potocka prowadziła djalog z maestrją a współdziałali z nią doskonale Stanisławski, Węgierko i Leszczyński.

Teatr Letni: „Wygnany Eros“ fantastyczna groteska w 4 aktach z prologiem T. Konczyńskiego. (21.III.).

Pomysł groteski Konczyńskiego jest bardzo dowcipny: zetknięcie świata współczesnego z starogreckim daje dużo pola do całego szeregu dowcipnych pomysłów i sytuacyj. Niestety Konczyński niedość wykorzystał te możliwości, niemniej jednak dał komedję wesołą i napisaną z dużą znajomością efektu scenicznego. Całość potraktował jako żart i żartem tym umiejętnie żonglował.

Komedji zaszkodziła błędna inscenizacja. Dodano do niej występy baletowe i śpiewy, które niepotrzebnie wstrzymywały rozpęd akcji i odkrywały naiwność struktury. Te występy baletu stały w rażącej sprzeczności z farsowym tonem scen innych i czyniły akcję zbyt ciężką.

Z zespołu najbardziej i najszczęśliwiej utrzymali się w granicach farsy Walter, Skonieczny i Gielniewski Komedjowo natomiast ujęły swe role Ćwiklińska i Gorczyńska.

Wube.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

POLONICA. W Pradze ma być wystawiony „Pan Twardowski“ Różyckiego według projektów dekoracyjnych Drabika.

„Księga Hioba“ Winawera zostanie wystawiona obecnie w Zagrzebiu w przekładzie dyr. Benesica.

„Prager Presse“ z 18 b. m. ogłasza obszerne sprawozdanie z teatrów warszawskich, napisane przez p. Wydrę. Autor omawia przedstawienia „Przepióreczki“ i „Patiomkina“ tudzież pisze o otwarciu „Szkarłatnej maski“.

Zagrzebska „Comoedia“ dała w ostatnim numerze cały szereg fotografji z „Don Juana“ w „Teatrze Narodowym“.

DEKORACJE TEATRALNE. W związku z wystawą sztuk dekoracyjnych Związek paryskich dyrektorów teatralnych organizuje konkurs na dekorację i oznacza trzy nagrody. Każdy artysta może dać najwyżej trzy projekty: Krajobraz, wnętrze, plac w mieście. Projekty mają być wykonane w skali 70×50 cm. i należy je do 10 maja przesłać do dyrekcji teatru Edwarda VII w Paryżu.

W „GRAND THÉATRE“ w BORDEAUX odbyła się premiera nowej opery Emila Neriniego p. t. „Mazepa“ której libretto opracował utalentowany poeta Gabrjel Montoya. Opera osnuta dokoła znanej w dziejach Polski postaci kozaka Mazepy zyskała uznanie krytyki i publiczności.

REORGANIZACJA TEATRÓW PAŃSTWOWYCH W JUGOSŁAWJI. W myśl postanowień nowej ustawy aktorzy teatrów państwowych w Belgradzie, w Zagrzebiu i w Lublanie objęci są pragmatyką urzędniczą, a w stosunku do lat i znaczenia artystycznego zaszeregowani do poszczególnych stopni i kategorji płacy. W ten sposób uzyskali członkowie jugosłowiańskich teatrów państwowych wszelkie przywileje związane z funkcją etatowych urzędników państwowych, jak emerytury, ubezpieczenia dla rodzin i t. p.

2000 CZNE PRZEDSTAWIENIE „ORLĄTKA“ ROSTANDA odbyło się w teatrze Sary Bernhardt. Na zasadzie wyroku sądu kasacyjnego teatr ten pozostaje przy sukcesorach do roku 1928.

„ON DEMANDE UN AMANT“. M. DEKOBRA. (Theatre Mathurins). Wśród przeróżnych teatralnych ciekawostek qnasi — psychologicznych pomysł p. M. Dekobra nie należy do najgorszych, chociaż jak wiele innych, wykracza bardzo przeciw konwencjonalnej przyzwoitości.

Jakiś stary ramol ma pretensję do swej utrzymanki, że nie urodziła mu dziecka. Dziewczyna zwraca się do pewnej baronowej, która ma na wszystko sposób. Sprowadza panience „Wybitnego fachowca“, jakiegoś prostaka, który z zawiązanemi oczami spełnia swą funkcję, co mu nie przeszkadza zapałać gorącym afektem do „pacjentki“. Odnajduje ją, instaluje się przy niej, opiekuje się nią i dzieckiem, wreszcie dzięki swej wytrwałości miłości zostaje prawowitym mężem swej chwilowej kochanki i ojcem swego dziecka.

TEATR „TRIANON — LYRIQUE“ wystawił komedję muzyczną Jules Mery (pnrbytura A. Bolsene) p. t. „Les Charmettes“. Libretto osnute na tle fragmentu z życia Jana Jakuba Rousseau, znanego z jego „Confessions“.

Mimo pewnych niedociągnięć w charakterystyce Jana Jakuba komedja jest miła i w dobrym guście, a muzyka opracowana tematycznie — mimo nowoczesności w sferze techniczno kompozycnej ogólnym swym charakterem harmonizuje z librettem i tłem stylowem epoki.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru“ z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 5 KWIETNIA 1925 R. Nr. 14

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Znaczenie teatru im. Bogusławskiego.

Teatr im. Bogusławskiego odgrywa pod kierownictwem L. S. Schillera niezwykle ważną rolę, która jest konsekwentnym wynikiem ewolucji teatrów warszawskich.

W wydanej niedawno książce Kotarbińskiego p t. „Aktorzy i aktorki“ czytamy następujące zdanie: „Pewnego razu wyznał mi Królikowski, że dlatego lubi grać Franciszka Moora w „Zbójcach“, ponieważ w głównych scenach i monologach nikt mu nie przeszkadza“. Wyznanie to znakomitego aktora jest nader charakterystyczne dla epoki gwiazd. Rozwielmożnienie poszczególnych indywidualności na scenie musiało wywołać reakcję, a wyrazem jej stała się nowoczesna reżyserja, która w całej swej pełni wystąpiła w nowozałożonym w 1913 roku przez dyr. Szyfmana teatrze Polskim.



fot. S. Brzozowski
Kochanowicz jako Mitienko w „Kniaziu Patiomkinie“ Micińskiego

Szyfman dążył do podporządkowania wybitnych talentów jednej woli i — dzięki temu — osiągnął pierwszorzędne rezultaty w całym szeregu przedstawień, w których, obok znaczenia reżysera, coraz bardziej podkreślano ważność—pierwiastka malarskiego w teatrze. Zasługi w tym kierunku Szyfmana są duże. Ale i tutaj nastąpił wkrótce przerost pierwiastka malarskiego, który nie zdołała podporządkować sobie reżyserja. Aktor zaś stawał się coraz bardziej dekoracją w przeciwieństwie do „grającej“ i głośno przez publiczność okłaskiwanej dekoracji.

Potrzeba pogłębienia sztuki aktorskiej stawała się coraz pilniejsza. Zrozumieli ją Osterwa i Limanowski, którzy, zakładając Redutę, chcieli — z jednej strony — stworzyć wzorowy teatr zespołowy, z drugiej zaś w duchu tej pracy przygotować nowe kadry aktorskie. Praca Reduty dawała niejednokrotnie bardzo dodatnie wyniki, ale i tutaj wkradła się niemoc twórcza, będąca rezultatem zbyt wielkiego przemyślania i przeżywania tych wrażeń i tego piękna, które powinno być raczej intuicyjnie wyczute. To też przedstawienia „Pastorałki“ Schillera rzuciły snop nowych możliwości na scenę Reduty.

Schiller chciał odświeżyć powietrze teatralne. I on — podobnie jak Osterwa — uznaje tylko pracę zespołową w teatrze, ale realizując przedstawienie, nie idzie drogą Reduty, drogą metod przeżywania, która może być pożyteczna jedynie jako stadjum przygotowawcze młodego aktora. Od analizy doszedł Schiller do syntezy artystycznej. Od przeżycia do przedstawienia. Do gry. Od sceny *życia* do sceny *teatralnej*. I to jest zasadnicza różnica między Schillerem i Redutą. Różnica, stanowiąca drogę postępu sceny polskiej.

Teatr więc im. Bogusławskiego jest teatrem postępu artystycznego. Nie tkwi on w starych szablonach, lecz poszukuje nowych dróg wypowiedzenia się.

Sceptycy może wystąpią z zarzutem, że jest to piękne, ale nie—w teatrze popularnym. Nie wiem, dlaczego teatr popularny ma być gorszy od jakiegokolwiek innego. Otóż wyjaśnić należy, że teatr popularny—to przedewszystkiem teatr szerokich mas inteligencji, nie mogących uczęszczać na zbyt drogie przedstawienia w innych teatrach. Teatr popularny — dalej — to teatr dla robotników, zgoła nie stanowiących „gorzej przygotowanej“ publiczności niż P. T. Publiczność w in-

nych teatrach. Konsumentami teatru im. Bogusławskiego są również żołnierze, korzystający z bezpłatnych miejsc.

Tę publiczność teatr im. Bogusławskiego „urabia“. Urabia na swój sposób, negując naturalistyczne przedstawienia teatru wczorajszego. Jeżeli więc w teatrze jest widz dawny — „eksperyment“ nowatorski Schillera nie może być dlań szkodliwy. Przeciwnie. Widz ten pozna ewolucję sztuki teatralnej, tak jak ewolucję np. malarstwa poznał już na wystawach obrazów. Jeżeli „nową sztukę“ poznaje w teatrze nowy widz — tem lepiej. Pozna odrazu sztukę dzisiejszą. Że dla tego widza bliższa jest „Opowieść zimowa“ w inscenizacji nowoczesnej, o tem dowodzi powodzenie dzieła Szekspira w teatrze im. Bogusławskiego nietylko wśród „normalnej“, ale i „związkowej“ publiczności.

Schiller, jak na prawdziwego artystę przystało, wycisnął na swym teatrze wybitnie piętno własnej indywidualności. Nie z wszystkiem, co daje Schiller zgadzam się. Żałowałem, że wystawiono „Pasterkę wśród wilków“ Gheona a nie wystawiono „Nawiedzonych“ Zegadłowicza. Ale Schiller próbował zdolności twórczych swego zespołu. Rzeczywiście dochodzi do coraz świetniejszych rezultatów. Dzisiaj zdajemy już sobie doskonale sprawę. że tylko on może zainscenizować odpowiednio „Samuela Zborowskiego“ i „Dziady“.

Teatr im. Bogusławskiego pracuje w najcięższych warunkach. Miasto powinno mu przyjść z wydatną pomocą i nie dopuścić do tego, by twórczą pracę przerwano w zarodku. Wierzymy, że powołane czynniki do tego nie dopuszczą. Wierzymy, że zrozumieją, iż teatr popularny, to nie teatr, w którym grywa się „bomby“, lecz teatr uprzystępniający szerokim masom wielką sztukę w jaknajartystyczniejszej i prawdziwie twórczej oprawie scenicznej. Wierzymy, że zrozumieją, iż takiemu teatrowi nietylko należy ułatwić egzystencję, ale dopomódz do jaknajwiększego wzrostu. Jest to elementarny obowiązek miasta wobec szerokich mas inteligencji i robotników.

Wiktor Brumer.

O „czystej formie“ w teatrze.

Uwagi na marginesie prac teoretycznych i dramatów St. Ign. Witkiewicza.

Nazbyt dobrze zdaję sobie sprawę z ważności prac teatrologicznych St. I. Witkiewicza, nazbyt szanuję jego wysiłek twórczy, żebym usiłował w ramach szczupłego artykuliku poddać krytyce całość poglądów tego niezwykłego autora i teoretyka w jednej osobie.

Nie chcąc iść w ślady niemal wszystkich krytyków Witkiewicza, którzy albo go zrozumieć nie chcieli (ponieważ wymagałoby to pewnego wysiłku umysłowego), albo zrozumieć nie mogli, — muszę tu jednak zastrzec się, że przykładając pewną sumę pracy do badania jego artykułów stwierdziłem, iż zawiłość witkiewiczowskiego stylu nie jest bynajmniej legendą, a chronologiczny układ materjału w książce p. t. „Teatr“ [1]) niemal uniemożliwia systematyczną dyskusję ogólną. Jeżeli więc czy to sam Witkiewicz, czy kto inny znajdzie w uwagach poniższych błędy w pojmowaniu tez Witkiewicza, — niechaj mi będzie przypisana tylko połowa winy.

Ze względów powyższych poruszu więc tutaj właściwie jedno tylko zagadnienie lecz zdaniem mojem — zasadnicze.

Jak p. Witkiewicz rozumie przedstawienie teatralne?

Do ujęcia teatru autor „Wścieklicy“ dochodzi poprzez określenie poezji. Określa zaś poezję, jako sztukę, która operuje następującemi 3-ma elementami: [1])

1) dźwiękami w rytmie, podobnie jak muzyka,

2) obrazami wzrokowemi składającemi się z nowych kombinacji jakości byłych,

3) znaczeniami pojęć.

W teatrze zaś według Witkiewicza do powyższych dołącza się jeszcze jeden element: [2])

4) działania sceniczne.

Takie ujęcie teatru uważam za wysoce charakterystyczne dla autora dramatycznego. Wydaje mi się jednak nieścisłe.

Przedewszystkiem więc trzebaby każdy utwór poetycki, niepozbawiony swej dźwiękowości, a zbogacony o widzialność zdarzeń — uznać za widowisko teatralne. .

Należałoby więc uznać za przedstawienie teatralne dramat w wykonaniu idealnego kinetofonu.

Z drugiej strony działania sceniczne nie mogą być jako takie uznane za elementy równorzędne z dźwiękami wyrazów, ze znaczeniami pojęć, z obrazami wzrokowemi, gdyż w skład ich wchodzą właśnie: 1° dźwięki — np. aktor biegnąc stuka nogami i strzela, 2° obrazy wzrokowe, 3° znaczenia pojęciowe samych działań.

Jest to tak, jakby chemik mówił, że

---

[1]) St. I. Witkiewicz. Teatr. Krakowska Spółka Wydawnicza 1923.

[1]) TePtr str. 53-54,

[2]) l. c. str. 60.

w skład danej leguminy wchodzą: azot, tlen, węgiel, wodór oraz... syrop kartoflany.

Dalej — wyobraźmy sobie, że znajdujemy się na przedstawienu, granem w języku obcym, którego absolutnie nie rozumiemy. Element znaczenia pojęć (z zakresu poezji) — odpada zupełnie, a jednak widowisko dobre bez niego da nam pełnię wzruszenia estetycznego, separując nas przy tem b. dobrze od niecierpianych przez p. Witkiewicza wzruszeń życiowych („bebechowych").

Kwestjonując w ten sposób dostateczność i zupełność określeń Witkiewicza — czuję się w obowiązku dać, zamiast nich — inne, [4]) możliwie ściślejsze i ogólniejsze.

Dojść do tego można, biorąc pod uwagę 1° widza (słuchacza) 2° twórcę widowiska jako całości — t j. inscenizatora czy reżysera.

Widz odbiera ze sceny wrażenia: a) optyczne b) akustyczne.

Na scenie odpowiadają tym wrażeniom: a) optycznym — wszelkiego rodzaju kształty i barwy; b) akustycznym — wszelkie dźwięki. To są więc elementy teatralne.

Zmiany tych wrażeń optycznych i akustycznych powstają wskutek zmian kształtów barw i dźwięków w przestrzeni scenicznej. Zmiana kształtów, barw i dźwięków — to ruch teatralny.

Skoordynowanie w całość według zasad specjalnej logiki artystycznej ruchu kształtów barw i dźwięków w określonej przestrzeni i czasie — daje widowisko teatralne.

Rzecz jasna, że kształtami i barwami mogą tu być wedle woli: ludzie — aktorzy, maszyny, konie, dekoracje, — przy uwzględnieniu też efektów świetlnych; dźwiękami — tony muzyczne, wyrazy mówione, huk wystrzałów, szum motorów, miauczenie, gwizdki i.t.d.

Takie określenie zdaniem mojem obejmuje zarówno każde przedstawienie naturalistyczne, jak balet, teatr marjonetek pantomimę z muzyką, jak widowiska mechaniczne, projektowane przez niektórych artystów biorących udział w wiedeńskiej wystawie teatralnej, — jak również przedstawienia dramatów samego Witkiewicza.

W stosunku do teoryi Witkiewicza poszedłem tu zasadniczo tylko o krok dalej, traktując jako element niekonieczny znaczenia pojęć, oraz zakładając możliwość braku człowieka na scenie.

Jakie ma to znaczenie dla czystej formy w teatrze?

Przedewszystkiem zastrzeżenie zasadnicze: nie czuję tak jak Witkiewicz jakiejś specjalnie silnej nienawiści do wszystkich uczuć „życiowych" w teatrze; uznaję je jako produkt uboczny. Chodzi mi przedewszystkiem o jaknajwiększe rozszerzenie możliwości wzruszeń estetycznych człowieka.

Uważam natomiast zgodnie z Witkiewiczem za regułę zasadniczą, że dzieła sztuki winny być oceniane przedewszystkiem na zasadzie kryterjów ściśle estetycznych nie zaś życiowych, mimo że bardzo poprawne pod względem estetycznym dzieło sztuki może posiadać treść i sens życiowy, jak to rzecz się ma z arcydziełami wielkich mistrzów przeszłości.

Wobec jednak powszechnego w dobie obecnej niezrozumienia istoty sztuki specjalną uwagę trzeba zwrócić na dzieła czystej formy czyli (jak to rozumiem) twórczość, dającą przeżycia estetyczne bez lub z minimum uczuć „życiowych", jako najbardziej radykalne lekarstwo na to przewlekłe zakażenie naturalistyczne, na które cierpi cała niemal sztuka współczesna, a bardziej jeszcze — krytyka.

Wracając po tem zastrzeżeniu do tez Witkiewicza, zacytuję zdanie charakteryzujące, jaką drogą myśli on osiągnąć czystą formę w teatrze: „możliwe jest powstanie Czystej Formy w teatrze za cenę deformacji psychologji i działania".[5])

Otóż niewątpliwie utwór sceniczny oparty na fantastyczności psychologji może być bardzo poprawnem dziełem sztuki i łatwiej ustrzedz się w niem fotograficzności i tendecyjności życiowej niż w sztuce realistycznej.

Zachowanie jednak znaczenia pojęciowewego dzwięków (wyrazów) mimo zastrzeżenia Witkiewicza, że mają być one wyłącznie elementem artystycznym, oraz zachowanie w przedstawieniu aktorów w kształtach ludzkich — utrudnia jeszcze bardzo zbliżenie się do „czystej formy" i skłania widza do wyszukiwania analogji, — krytyka do zastosowania kryterjów życiowych.

Przedewszystkiem pewne ogólne określenie, które zresztą Witkiewicz przewidział: że to tak „może" się dziać między warjatami.

W rozdziale p. t. „Szkic do systemu pojęć dla krytyki formalnej w teatrze" inne jeszcze konsekwencje wysnuwa Witkiewicz ze swego zasadniczego postawienia kwestji. Otóż „istotne dla teatru najbardzjej oderwanego" będą „nieprzyjemne i przyjemne zabarwienia działań i wypowiedzeń istot na scenie, ich dobre i złe wzajemne stosunki, ich szkodzenie i pomaganie sobie nawzajem. Dlatego to śmierć naturalna, zabójstwo i męczarnie"...

[4]) Powtarzam tu w przybliżeniu we własnem ujęciu poglądy ekspresjonisty niemieckiego Herwartha Waldena. Vide mój artykuł p. t. „O ekspresjoniźmie na scenie" w Nr. 17 „Życia Teatru" z 27/IV 1924.

[5]) l. c. str. 29

„musimy przyjąć jako połączone z najśilniejszemi napięciami dynamicznemi“. A dalej „muszą napięcia te powstawać jako wyraz przypuszczalnych uczuć i myśli, ogólnie— stanów przychicznych jakichś istot, podobnie jak to się dzieje w życiu“. Wprawdzie Witkiewicz zastrzega się dalej: „chodzi o to,... aby elementy znaczeniowe nie przejmowały nas w ten uczuciowy sposób, jak to się dzieje w życiu“, ale...

Ale właśnie wobec naturalistycznego nastawienia widza takie traktowanie elementów znaczeniowych jest w dobie obecnej praktycznie niemal zupełnie nieosiągalne.

Mord sceniczny będzie z reguły przedewszystkiem mniej lub więcej przerażał, męczarnie będą wzbudzały współczucie i t. d. I gorzej: współczesny widz teatralny w wypowiadanych zdaniach i w zdarzeniach będzie tropił i chwytał wątki intrygi, fabuły i t. d.

Tu mści się przedewszystkiem traktowanie elementów złożonych — zdarzeń na równi z elementami prostemi i, notabene, branie ich gotowych z kompleksu o swoistej strukturze, jakim jest życie. Pozwolę sobie porównać to do budowania n. p. grobowca z odłupanych pêle-mêle kawałów jakiejś mozajki. Architekt, który tak postępuje, musi być przygotowany na to, że ci, którzy przyjdą oglądać jego dzieło, zauważą przedewszystkiem, iż na wierzchu np. widać kawałek znanego im portretu mozaikowego tylko do góry nogami i z odłupanym nosem, a obok, jakgdyby z szyi pierwszego odłamka wyrasta kawał brzucha innej mozaiki. Te niespodziewane zestawienia tak ich zadziwią, zaciekawią w kierunku „co to ma znaczyć“, że ostatecznie na ogólną konstrukcję, która wszak w dziele sztuki (szczególniej o ile idzie o „czystą formę“) jest rzeczą najistotniejszą,—nie zdążą zwrócić uwagi.

Trzeba przyznać, że utwory sceniczne Witkiewicza w dużym stopniu odpowiadają jego wywodom teoretycznym.

Mówię to na zasadzie widzianych na scenie: „Pragmatystów“ i „Wścieklicy“, oraz czytanych w „Zwrotnicy“: „Mątwy“ i „Nowego Wyzwolenia“.

Wątki zdarzeń życiowych, postawionych oryginalnie i niespodzianie, djalogi częstokroć wprost filozoficzne, a zawsze pełne świetnych aforyzmów i dowcipów, — wszystko to (co zresztą zdradza w Witkiewiczu niepośledni talent literacki o zacięciu... djalektyczno-realistycznem, kompletnie swą treścią życiową zagłusza i zaciemnia ogólną kompozycję widowiska.

Takie wyniosłem wrażenie z przedstawień obu znanych mi w scenicznym kształcie sztuk Witkiewicza. Sadzę, że dzieje to się wskutek właściwej dla tych utworów hegemonji pierwiastka pojęciowego, dominującego nie tylko w słowie sztuki, lecz również w zdarzeniach. Nie pomogła więc stylizowana gra artystów, ani zlekka antynaturalistyczne dekoracje. Suggestja pojęć przytłacza inne elementy widowiska i zamazuje kompozycję.

Zastrzegam się, że ostatnie słowo ma w teatrze inscenizator. Nie wiadomo, co z utworów takich zrobiłby Schiller, którego wystawienie „Opowieści zimowej“ oraz Kniazia Patiomkina“ było, zdaniem mojem, naprawdę bardzo blizkie „czystej formy“ w teatrze.

Konkluduję: ani w swych dociekaniach teoretycznych, ani w swych sztukach — Witkiewicz, zdaniem mojem, nie znajduje praw-

Teatr „Nagich Masek“.

(Ciąg dalszy)

III.

TEZY METAFIZYCZNEGO ŚWIATOPOGLĄDU.

Wyrażenie tej samej zasadniczej ideji jest charakterystyczną cechą całej twórczości Pirandella. Pirandello jest jedynym dramaturgiem współczesnym, który stworzył teatr czystej ideji. Kiedy mówimy o teatrze idei mamy zwykle na myśli ideje społeczne, polityczne lub moralne — ale ideje Pirandella nie są ani społeczne, ani polityczne, ani moralne, przeprowadza on w akcji dramatycznej jedynie tezy swego światopoglądu — tezy te są ściśle intelektualne, a sam rozwój akcji ma na celu stwierdzenie ich prawdziwości w życiu codziennem.

Jako mistrz paradoksu metafizycznego, Pirandello rozwija pewien problemat w ramach gry teatralnej; mamy tu poprostu doczynienia z filozofją na deskach teatru; Pirandello nie jest oczywiście systematykiem—filozofem, nie posiada ani swojej własnej terminologji filozoficznej, ani też nie wprowadza żadnych szkolnych pojęć, rzadko też cytuje wprost filozofów (jak np. w sztuce „Gra“—lub „Rozkosz uczciwości“). To co daje nie są to analizy i dedukcje filozoficzne: psychologiczne, lub metafizyczne, ale raczej projekcje zagadnień, rzucone na ekran teatru. Osoby w sztukach rezonują i filozofują, ale nie abstrakcyjnie; każda refleksja, każdy djalog filozoficzny wyprowadza się z jakiejś konkretnej sytuacji życiowej. Można więc na zasadzie sztuk Pirandella dać pewną rekon-

dziwej drogi do „czystej formy". Dla osiągnięcia jej, widowisko musi pozbyć się elementów nieistotnych, a narzucających widzowi wzruszenia życiowe. W tym celu trzeba wyeliminować z przedstawienia, a przynajmniej sprowadzić do minimum: a) kompleksy pojęciowe, b) człowieka, jako istotę myślącą i działającą.

W ten sposób widowisko stanie się niejako abstrakcyjnem, lecz dostarczać będzie niemal wyłącznie wrażeń estetycznych. Aby nie ograniczać się do ogólników zupełnie mglistych powiem, jak w zarysie wyobrażam sobie takie przedstawienie.

Otóż w tak czy inaczej skonstruowanej przestrzeni (jednak zależnie od całości danego widowiska) przy akompanjamencie odpowiednio ułożonych dźwięków (bądź szmerów czy stuków) poruszają się różnokolorowe bryły (kształty sceniczne), zbliżają się do siebie, oddalają, łączą, rozpadają, skaczą, nieruchomieją, nikną, zwiększają lub zmniejszają szybkość ruchu. Naturalnie warunkiem niezbędnym jest tu ścisłe skoordynowanie ruchu kształtów, barw i dźwięków.

Nie wykluczone byłoby tu zastosowanie pewnych kształtów ludzkich, ale podobnie jak w prawdziwem malarstwie — użytych kompozycyjnie (bez wartości życiowych czy symbolicznych).

Takie widowiska, o jakich sam myślałem już dawniej a które niezależnie planują również niektórzy z eksponentów na wystawie wiedeńskiej r. z., będą doprawdy zawierać minimum treści życiowej, a przy pomysłowości scenarjuszy i dokładności ich wykonania dawać będą niemal czyste przeżycia estetyczne.

Naturalnie zapaleni realiści mogą wynajdywać i tam analogję z jakiemiś znanemi z życia maszynami, mogą najbardziej abstrakcyjne bryły zestawiać z jakiemiś znanemi z życia przedmiotami, lecz całość kompozycji nie będzie zaćmiona mozaiką życiową.

Nie będę przesądzał, czy takie widowiska mogą liczyć na długotrwałe powodzenie, czy będą „kasowe".

Ale uwidoczniając czyste wartości estetyczne będą miały kolosalne znaczenie pedagogiczne nie tylko dla publiczności, krytyków, lecz i dla aktorów, reżyserów i inscenizatorów teatru ludzkiego.

Nie wątpie bowiem, że teatr abstrakcyjny nie wyprze z życia teatru z udziałem ludzi! Zainteresowanie człowieka człowiekiem jest równie stare jak ludzkość sama i niewątpliwie dopiero z nią razem umrze.

Tadeusz Nałęcz-Lipka.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Szkarłatna Maska: Drugi program.

Można być zwolennikiem teatrów okropności lub nie, trzeba jednak przyznać, że zarówno dobór sztuk jak i samo wykonanie jest w „Szkarłatnej masce" bardzo staranne. Dla samej Solskiej i Brydzińskiego warto pójść na nowy program, wydobywają oni bowiem z „Symulacji" Klarena głębokie akcenty przeżyć wewnętrznych. Również „Tango śmierci" było dobrze zagrane. Dano tutaj maximum grozy. Najmilszym jednak punktem programu była komedja Nanceya i Manoussyego p. t. „Napiętnowana". Odegrano ją

strukcję jego filozoficznego światopoglądu, która z jednej strony ułatwi zrozumienie jego sztuk, z drugiej strony pozwoli przekonać się, że wszystkie sztuki są rozwinięciem tego samego tematu, warjacją jednego i tego samego motywu, oświetleniem jednej i tej samej tezy rozpatrywanej z różnych punktów widzenia.

Analogje i reminiscencje ze współczesnej literatury filozoficznej nasuwać się będą mimowoli, podkreślając je, bynajmniej nie będziemy się starali nadać twórczości Pirandella charakteru jakiejś nowej filozofji — posłużą nam one jedynie do wszechstronniejszego zorjentowania się, do sprecyzowania wszystkich składowych elementów światopoglądu Pirandella.

Aby zrozumieć zasadniczą ideję Pirandella, trzeba się cofnąć aż do filozofa greckiego Heraklita. „Zmienność tworzy bieg zjawisk świata". Nie można wstąpić w tę samą wodę rzeki, gdyż ciągle przepływa inna. Życie jest czemś nieuchwytnem i słynnem. Świadomość ludzka usiłuje to „cóś" uzależnić od siebie i skontrolować intelektem.

Życiu przeciwstawia się uczucie życia mówi Pirandello „Fakt świadomości" stanowi pierwszą i ostatnią przyczynę cierpienia ludzkiego. Świadomość, czynność autorefleksyjna stara się zamknąć życie w granicach stałych, niezmiennych, raz na zawsze określonych. Ale ślepy pęd życia irracjonalny, niespokojny, ujarzmić się nie daje. Praca naszej świadomości jest momentem statycznym, starającym się daremnie o zwycięstwo nad momentem dynamicznym, daremnie, gdyż dynamika życia nie pozwala na żadne tamowanie.

(d. c. n.)

Dr. Edward Boyé.

z nadzwyczajnym humorem i w tempie, o którem teatr Letni nie ma pojęcia. Jest to tem ciekawsze, że w komedji tej wystąpiły—między innemi—właśnie siły teatru Letniego. Okazało się raz jeszcze co w komedji znaczy dobry reżyser. Dzielili z nim (Stanisławskim) sukces p. p. Gorczyńska, Różycki, Lenczewski i Bay Rydzewski *Wube.*

Teatr Nowości: „Klejnoty Kleopatry", operetka w 3 aktach O. Straussa.

Operetka cierpi na coraz większą niemoc, którą jest brak pomysłowości. Zrozumiała to dyrekcja Nowości, która po drugim akcie nudnej „Kleopatry" dała „wstawkę" baletowo-śpiewną, zaaranżowaną bardzo zręcznie, ale nie mającą nic wspólnego z ogólnym tonem operetki. Wstawka ta miała charakter kabaretowy, naogół szczęśliwie rozwiązany. Tylko p. Makarowa nie ma żadnych danych na przedstawianie mimozy. *W.*

Teatry paryskie.

(Korespondencja własna „Życia Teatru").

„Nowi Panowie" (Les nouveaux messieurs) F. Croisset'a i R. de Flersa w Athénée.

Nowa ta sztuka odniosła ogromny sukces. Żywa akcja łączy przedstawiciela starego świata z arystokracji i nowych ludzi, reprezentowanych przez przywódcę syndykatu robotniczego. Jako-że dziwnym zbiegiem okoliczności dwie te klasy, społecznie sobie przeciwne, łatwiej mogą zrozumieć się ze sobą, niż z burżuazją liberalną, dzierżącą dziś stery rządów.

Wielki pan i senator hr. E. Montois de Grandpré od 6 lat jest protektorem pięknej Zuzanny Verrier, którą wyciągnął z biedy i uczynił z niej — gwoli form towarzyskich — małą aktorkę. Wie on, że młodość ma swe prawa, więc choć cierpi z powodu fraszek miłosnych Zuzanny, zamyka na to oczy. Pragnie ją wszakże zdobyć dla siebie wyłącznie i nad tem pracuje. Podsuwa jej różne zajęcia, które pochlebiają jej miłości własnej, a równocześnie pochłaniają czas, którego mogłaby użyć na bardziej niebezpieczne fantazje. Ofiaruje jej pałacyk, zamek i mianowanie do Komedji Francuskiej. W nowej sytuacji młoda dziewczyna nie będzie mogła przyjmować dawnych swych towarzyszek, zerwie pomału i nie postrzeżenie z otoczeniem plebejustowskim, z którego wyszła. Ale właśnie w chwili, gdy olśniona hojnością „przyjaciela", Z. Verrier pada w jego ramiona, dolatuje z sąsiedniego pokoju refren znanej piosenki: „To wszystko nie zastąpi miłości"!! Winowajca — robociarz wychodzi z gabinetu, gdzie instalował elektryczność. Przeprasza z humorem, ogarniając p. Verrier spojrzeniem, pełnem zachwytu. Hrabiego wziął za jej ojca.

W drugim akcie udaje się Zuzanna do gmachu Konfederacji Pracy, gdyż dzięki poufnym zabiegom hrabiego zaproszono ją na członka sądu rozjemczego w konflikcie pomiędzy aktorami. Spotka tam J. Gallac'a, który jest nie tylko robociarzem, ale i sekretarzem Konfederacji. Młodzi ludzie łatwo przychodzą do porozumienia. Po powrocie za trzy miesiące zobaczą się znowu i Zuzanna przyrzeka, że będzie doń należała. A podczas tej idylli hr. Montois złoży również wizytę p. Gaillacowi. Nęciła go okazja zobaczenia gniazda rewolucyjnego naocznie, a dostarczyła mu jej koperta z papierami, zaadresowana do sekretarza Konfederacji, którą Gaillac zgubił podczas roboty w pałacu p. Verrier. Hrabia przekonywa się nie bez zdumienia,



fot. H. Manuel

Gaby Morlay jako Zuzanna Verrier

że robotnik i wódz syndykatu są tą samą osobą. Podziwia energję, z jaką wydaje rozkazy swym podwładnym i porozumiewa się telefonicznie jak równy z równym z różnymi ministrami.

Miłość zaczyna działać cuda. J. Gaillac pragnie teraz zaimponować ukochanej, przyjmuje kandydaturę na deputowanego i po trzech miesiącach zostaje ministrem pracy w radykalnym gabinecie. Był to już drugi poważny kompromis, gdyż przedtem Gaillac stale się wzbraniał od brania udziału w intrygach kuchni politycznej. Koresponduje zawzięcie z Zuzanną i na widok ukochanej, wchodzącej do gabinetu przerywa nawet rozmowę telefoniczną z prezydentem Rzeczypospolitej. I tu już odrazu zarysowuje się pomiędzy nimi konflikt. Gaillac chce ją mieć dla siebie wyłącznie i żąda zerwania z hrabią. Zuzanna waha się; nęci ją wigor miłosny Gaillac'a, ale żal jej pozycji i luksusu, a nawet starego Montois de Grunpré, który był dla niej wyrozumiałym i hojnym: udaje się jej odroczyć

decyzje, przyrzekając, że pójdzie z Gaillac'im, gdy opuści rząd i zdobędzie samodzielne stanowisko. Przyczynia się do tego mimoli sam hrabia. Przypadkiem wykrywa on nową intrygę swej faworytki i pod wpływem zazdrości decyduje swym głosem w Senacie o obaleniu gabinetu. Tymczasem J. Gaillac wyczuł wahanie kochanki. Obawa stracenia jej popycha go do dalszych kompromisów. Przyjmuje propozycję podejrzanego finansisty i użyczy swego nazwiska aferze spekulacyjnej.

Ale bądźmy spokojni. Autorowie podzielają naszą sympatje dla bohatera. Hrabia potrafi przedstawić dyskretnie p. Zuzannie, na jakie naraża niebezpieczeństwa i siebie i Gaillac'a, powodując jego przystąpienie do brudnej afery. Sprawa tedy jest przesądzona gdy następuje spotkanie pomiędzy dwojgiem kochanków. J. Gaillac ochłonął i zrozumiał, że przywiązanie do zbytku góruje u Zuzanny nad miłością, a może kaprysem tylko do niego. Z goryczą i bólem oświadcza: zapóźno spotkałaś mnie — nie zdołasz dziś oddać się całkowicie uczuciu! „i pożegna" piękny sen — jednej nocy jesiennej. Wyznaje, że i na nim głęboki ślad pozostawił pobyt u władzy. Nie czuje się godnym na razie powrocić w szarie szeregi swych towarzyszy. Zostanie (jak na emeryturze) członkiem jakiegoś Biura przy Lidze Narodów w Genewie. A piękna Zuzanna otrzyma w nagrodę nowy awans towarzyski wraz z ręką i tytułem.

„Nowi Panowie" są niazaprzeczenie jedną z najlepszych sztuk tego sezonu. Intryga miłosna umiejętnie przeplata i powoduje rozwój akcji w pierwszych trzech aktach. Charaktery są zakreślone trafnie do koła paru rysów zasadniczych, które kolejno wysuwają się na plan pierwszy, aż jeden z nich okaże się decydującym (próżność nad impulsywnością u p. Verrier, wola i prawość nad namiętnością u Gaillac'a, przywiązanie zazdrosne nad ironiczną pogodą u hr. Montois).

Autorzy malują swych „nowych panów" od ich strony życiowej, odnoszą się do nich z widoczną sympatją, która nie przeszkadza bynajmniej w dostrzeganiu ich wad i śmiesznostek. Tło uczuciowo—osobiste bohaterów doskonale tłumaczy się i uzupełnia tłem społeczno obyczajowem sztuki wraz z dyskretną w niej satyrą na korupcję i niedomagania ustroju parlamentarnego.

Z każdej repliki, z każdego niemal „gestu" tryska samorodny złoty humor zakwaszony sentymentem co nigdy nie wpada w ckliwość ani w patos. Sztuka cała skrzy się musującą pogodnym ciągłym dowcipem.

Wybornie zreżyserowani przez p. Colmette'a „Nowi Panowie" grani są doskonale. Jedna z najmilszych aktorek paryskich p. Gaby Morlay kreowała prześlicznie postać Z. Verrier, w której szczera i spontaniczna natura dziewczyny z ludu walczy daremnie z próżnością i nałogami zbytku. Trochę może za ostro zaznaczyła artystka przewagę tego niezbyt sympatycznego sobkostwa w akcie IV-tym gdzie wolelibyśmy widzieć u Z. Verrier więcej szczerego żalu za utraconą miłością. Niezrównanym Gaillac'iem był p. Bocher. Dotychczas znaliśmy go, jako doskonałego komika o wodewilowym raczej zakroju. W Nowych Panach stworzył niezwykle silną męzką sylwetkę trybuna ludowego, któ y łączy z prostotą rubaszną i świetnym humorem serce gorące i szlachetną duszę. Postać starego hrabiego, obserwatora pogodnie-ironicznego zjawisk życiowych, naszkicował umiejętnie p. Dubose. Cały zresztą zespół zasługuje na pochwałę. Jak dowiadujemy się, niebawem ujrzy Nowych Panów także Warszawa.

Edward Woroniecki.

Teatry rosyjskie.

O charakterze dzisiejszego teatru rosyjskiego, można wnioskować z obrad, jakie odbywał w Moskwie „Wszechrosyjski związek pracowników artystycznych" z udziałem delegatow z Ukrainy, Gruzji, Białorusi, Uralu i Turkiestanu. Moskiewska „Prawda" zaznacza w sprawozdaniu, że uczestnicy zjazdu rozpatrywali przedewszystkiem kryzys teatralny w dzisiejszej Rosji. Przyczyną tego jest to, że ceny biletów są bardzo wysokie i co pewien czas wzrastają, wskutek czego dostęp do teatru jest dla szerokich warstw utrudniony. Zjazd uchwalił, ze „jest koniecznością kierować teatr ku masom widzów, zorganizowanych w centralnych związkach." Równocześnie „należy się starać o przygotowanie pod względem ideologicznym cennego repertuaru", „o przygotowanie kadrów nowych aktorów" o „planowe wszczepienie teatru na wieś w formach, przystępnych mieszkańcom wsi." W dalszym ciągu toczyły się obrady na temat znaczenia kinematografu jako bardzo ważnego czynnika propagandy, zwłaszcza na wsi.

Całkowity obraz życia teatralnego w Rosji można sobie wytworzyć na podstawie artykułów, zawartych w teatralnem czasopiśmie: „Raboczij i tieatr". Dowiadujemy się więc, ze charakter teatru rosyjskiego w ostatnich dziesięciu latach, a zwłaszcza w ubiegłem pięcioleciu, zmienił się do tego stopnia, iż byłoby trudno uchwycić wszystkie jego właściwości. Stary teatr rosyjski wprawdzie nie zamarł, ale obok niego jest tyle nowości i oryginalności, ze przeszłość ustępuje przed teraźniejszością.

W ścisłej formie stara rosyjska sztuka teatralna przechowała się tylko w wielkich teatrach akademickich, jak w teatrze Wielkim i Małym w Moskwie, w Maryjskim i Aleksandrowskim w Petersburgu; obok nich powstały nowe: Meierholda, Tairowa, Ekkerta.

W wielkich teatrach sztuka teatralna utrzymuje się na dawniejszej wysokości, tu i owdzie widoczny jest postęp; natomiast poziom drugo — i trzeciorzędnych teatrów znacznie się obniżył, co związane jest z upadkiem smaku artystycznego publiczności. Jak czytamy w czasopiśmie „Żizń iskusstwa" w Petersburgu w „Minjaturowym teatrze" wywieszono następujące ogłoszenie: „Oryginalne dekoracje według scenarjusza teatrow zagranicznych. Dekoracje i wspaniałe kostjumy w stylu Ludwika Catorsa XVI." Dawniej podobny napis można było znaleźć w cyrku lub gdzieś w jakiejś zapadłej prowincji.

Stare teatry pielęgnują sztukę z pominięciem politycznych tendencyj i agitacji, ale trzeba zaznaczyć, że muszą walczyć o wyrobienie sobie takiego stanowiska. „Teatr Aleksandrowski“ w Petersburgu wystawił niedawno Szczedrina „Śmierć Pazuchina“; krytyka teatralna zarzuciła reżyserji, że sztuka ta nie odpowiada upodobaniom warstw pracujących; nie szkodziłoby, gdyby do podobnych sztuk w naszych czasach dodawano prolog i epilog o charakterze socjalnym. Wogóle zaś sztukom tego rodzaju stawia się zarzuty, że nie odznaczają się rewolucyjnym temperamentem, że walka społeczna nie jest należycie uwydatniona i t. d.

Natomiast nowa rosyjska scena wnosi do teatru wiele politycznego pierwiastka. Nowi rosyjscy krytycy są bardzo zadowoleni, gdy „na scenę skromnie wyjdzie okryty płaszczem niemiecki żołnierz-robotnik z portretem Lenina na piersiach i w krótkiem przemówieniu nadmieni o sytuacji niemieckich robotników.“ Zaznaczyła się też tendencja do przerabiania oper własnych i obcych w duchu komunistycznym, o czem już pisano w „Życiu Teatru.“

Co się tyczy repartuaru z ostatnich czasów, trzeba zaznaczyć, że znacznie się ożywił. W moskiewskim „Teatrze eksperymentalnym“ wystawiono balet Gelejzewskiego „Przepiękny Józef“ z muzyką Wasilenki; w próbach jest balet Szuberta „Teslinda“. W „Teatrze Wielkim odegrano operę Rysz. Straussa „Salome“; w teatrze „Gabima“ ma wielkie powodzenie tragedja Lejwika „Golem“, reżyserowana przez W. I. Warsziłowa; w teatrze Mejerkolda grano komedję „Nauczyciel Rubus“. Sztuka ta, której Mejerkold nadał charakter operetkowy, jest satyrą na małomiasteczkową inteligencję. Dla reżyserji tej sztuki użył Mejerokld po raz pierwszy środków technicznych starego chińskiego i japońskiego teatru. Części muzyczne są ułożone z utworów Chopina i Liszta. W „Teatrze rewolucyjnym“ robi się przygotowania do odegrania kilku sztuk oryginalnych „Łódź powietrzna“ Romaszewa jest satyrą na pierwszy okres nowej gospodarczej polityki (Nepu), inne sztuki związane są też z rewolucją. „Teatr kameralny“ grał z wielkiem powodzeniem sztukę E. O'Neilla „Kosmata małpa.“ Dyrektor tego teatru Tairow wygłosił niedawno ze sceny odczyt p. t. „Dziesięć lat walki o teatr kameralny“ W „Teatrze W. F. Komisarzewskiej“ wystawiono pod reżyserją Szachnowskiego w dramatycznem opracowania powieść Gogola „Martwe dusze.“ Na scenie filjalnej „Małego Teatru“ odegrano oryginalną sztukę A. Nasimowicza „Koniec firmy“, która ma za treść opis życia w Moskwie w pierwszym okresie nowej gospodarczej polityki. Pierwszy robotniczy teatr „Proletkultu“ robi przygotowania do wystawienia sztuki Pletniewa „Nad przepaścią“, w innym teatrze robotniczym „Czerwony sztandar“ cieszy się wielkiem powodzeniem czteroaktowa sztuka S. N. Istomina „Zabójstwo wiejskiego korespondenta.“

W petersburskim „Teatrze akademickim“ grano satyryczny melodramat Zamjatina, przerobiony z jego opowiadania „Wyspiarze“ — jest to satyryczny obraz życia w Anglji. W Charkowskim teatrze państwowym wprowadzono na scenę dramatyczne opracowanie powieści U. Sinclaira „Jestem cieślą“ p. t. „Mob“; sztukę tę przerobił i reżyserował B. S. Glagolin.

J. Gołąbek.

Teatr i prasa.

(MARZEC).

Pisma codzienne — poza recenzjami — mało miejsca poświęcały w marcu teatrowi. Żywsze echo wywołało oczywiście wystawienie „Przepióreczki“ Żeromskiego w teatrze Narodowym, której poświęcił *W. Borowy* w „Warszawiance“ (nry 64, 67) dwa artykuły pt. „Skrzydła przepióreczki“ i „Serce przepióreczki“. W tych z entuzjazmem napisanych artykułach autor podkreśla grę humoru i tragizmu w dziele Żeromskiego tudzież podnosi specjalną ważkośc walorów społecznych utworu. Na to samo zwraca uwagę w „Kurjerze Polskim“ (nr. 85) *A. Patkowski* w artykule p. t. „Uciekła mi przepióreczka“. St. Żeromskiego i regjonalizm“.

Zegadłowiczowi poświęciły specjalny (5) nr. krakowskie „Listy z teatru“ z okazji wystawienia „Alcesty“. Sam *E. Zegadłowicz* zabiera tutaj głos i wyjaśnia charakter swych dzieł scenicznych. *T. Sinko* opisujc „Przemiany Alcesty“. W tym samym numerze daje *J. Hulewicz* uwagi „po premierze Alcesty“, w których dowiadujemy się charakterystycznych szczegółów o stosunku cenzury do tego dzieła *W. Wandurski* pisze „Jeszcze o śmierci na gruszy“.

W „teatrze ludowym“ (nr. 3) *L. Komarnicki* daje szkic inscenizacji pieśni o krakowiance, królu i kacie. Z numeru tego dowiadujemy się że autor opracowuje książkę pt. „Teatr szkolny“.

W nrze 2 „Południa“ ogłosił *A. Dobrodzicki* ciekawe studjum pt. „Przestrzeń sceniczna“. Studjum temu poświęcimy niebawem obszerniejsze rozważanie.

W nrze 4 „Sceny polskiej“ *A. Tretiak* omawia szczegółowo konstrukcję „Sceny szekspirowskiej“.

W nrze 78 „Warszawianki“ *W. Dąbrowski* w artykule pt „Gryzonie“ pisze o t. zw. konkurencji teatru, kina i radjo, uważa jednak, że teatr powinien pozbyć się tych dziedzin, na których gryzonie—kino i radjo —„nieźle utyć mogą“. Wtedy teatr, zamiast rozrastać się wszerz, wystrzeli w górę—ku słońcu.

W nrze 76 „Echa warszawskiego“ *J. Frühling* w artykule p. t. „Teatralizacja życia“ kreśli kilka zastrzeżeń pod adresem teorji Jewreinowa.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 12 KWIETNIA 1925 R. Nr. 15

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Tajemnica wiersza.

P. Boy-Żeleński stwierdził „zupełną rozbieżność w traktowaniu wiersza przez poszczególnych aktorów“ — zwłaszcza w sztukach pisanych wierszem białym — i pragnie rozstrzygnąć drogą ankiety, jak się wiersze mówić powinno: czy jako wiersze czy też jako prozę.

Kwestja istotnie niezmiernie ciekawa, jednakże — dla piszącego te słowa nie ze względu na swe meritum, ile przez zawartą w samem pytaniu nadzieję, że da się ona rozwiązać drogą wysondowania opinji biegłych. Ten właśnie moment w wywołanej dyskusji zniewala mnie, aktora, do zabrania głosu.

Pogląd na to, co jest dobrze mówionym wierszem, a co nim nie jest, jest równie względny, jak indywidualność mówiących wiersz. Względność ta jest założona w nieskończonej różnorodności rytmu psychofizycznego jednostek, leżącego u podstawy mowy wogóle, a wiersza w szczególności. Mówimy: rytmu psychofizycznego — w odróżnieniu od muzycznego, z którym pierwszy bywa nieopatrznie identyfikowany.



fot. J. Malarski
Osterwa jako Przełęcki w komedji Żeromskiego „Uciekła mi przepióreczka...“

Pierwsze z tych pojęć uważać należy za coś niewspółmiernie szerszego od drugiego, a stosunek, jaki między niemi zachodzi, dałoby się porównać ze stosunkiem, zachodzącym między syntezą zjawiska życiowego, a tworzącymi je współczynnikami, o ileby oczywiście taką koncepcję rodowodu życia można uważać za uzasadnioną.

Zdaje się, że dziś byłoby już ryzykowne twierdzić, jakoby mogła istnieć mowa zupełnie nierytmiczna czyli idealna proza z jednej, a wiersz czyli doskonała mowa rytmiczna z drugiej strony. I jedno i drugie jest swoistą postacią wyrazu życiowego indywiduów ludzkich, a każde z tych ma swój choćby najbardziej zawikłany i najmniej dla tej lub innej gromady postrzegalny własny rytm wyrazu. Słusznem tylko zdaje się być przypuszczenie, że z pośród nieskończonego szeregu indywidualnych rytmów wyrazu szczególnem uznaniem cieszą się — stosunkowo nieliczne — rytmy o względnie nieskomplikowanym rysunku czy profilu. Dotyczy to prawdopodobnie i wiersza mówionego: niestety dotychczas znane formuły, precyzujące istotę jego, są tak jeszcze niesubtelne, że opierać się na nich w pełnej wierze byłoby zbyt śmiałe. Nic też dziwnego, że określając w słowach to, co słyszymy jako wiersz, zgóry przekonani jesteśmy o mniejszej lub większej niedokładności wyniku, posługując się z całą swobodą pewną dowolnością lub — powiedziećby raczej należało — iracjonalnością oceny.

Dowolność tę konstatujemy na każdym kroku, a więc kiedy np., idąc za p. Boyem-Żeleńskim, powiemy, że dla dobrego aktora nie istnieje problem mówienia wiersza. Albowiem: 1-o jak tu udowodnić, że jeden aktor jest dobry, a drugi zły — i 2-o co zrobić z całym szeregiem t. zw. dobrych aktorów, którzy wiersza boją się jak ognia, a jeśli nie mogą się od niego odżegnać, to kaleczą go w sposób nie licujący z powszechnie przyznawaną im marką dobroci. Potrącając o te fakty, do-

chodzi się po raz setny do przekonania, że kiedy się coś czy kogoś ocenia, a pragnie się wydać sąd mniej więcej społecznie wartościowy, trzeba umieć zdyskontować własną indywidualność. Ale wobec tego sytuacja gmatwa się jeszcze bardziej i mamy wrażenie, że początkowe twierdzenie nasze o względności opinji w dziedzinie mówienia wiersza oraz płynących stąd norm zyskało nieco na widoczności.

P. Boy-Żeleński mniema, że dobry aktor, mówiąc wiersze, potrafi zachować zarówno rytm jak i sens. A jeśli kto tego nie umie, to z dwojga złego woli już on tych, co zachowują rytm — ze stosunkowym uszczerbkiem, wnioskujemy, sensu. Stanowisko to nie wydaje nam się możliwem do obrony i mimowoli gotowibyśmy zapytać, czy tenże autor zgodziłby się w analogicznym wypadku — przy pisaniu wierszy—na taką koncesję na niekorzyść t. zw. sensu. Myślę, że świetny talent, jaki poetę tego cechuje, nie pozwoliłby mu na nic podobnego, zmuszając do uzgodnienia za wszelką cenę sensu z rytmem, względnie rytmu z sensem. Dokonałby tego wewnętrzny nakaz rasowego poety — nakaz, dający się zresztą oświetlić poznawczo.

Bo oto ani praktykom ani teoretykom żywego słowa nie udało się, jak dotąd, pokazać lub zdefinjować tego, co — w ruchomem przeciwstawieniu do t. zw. formy - nazywamy sensem w mowie, ani też udowodnić, że istota jego może się między innemi obyć bez współczynnika rytmu. Im dalej w las poznania, tem więcej pewności, że znowu mamy tu do czynienia z jakościami czy wielkościami względnemi, że każdemu sensowi odpowiada swoisty, często zawikłany, a dla innych nieuchwytny rytm — i że wreszcie każdy wiersz powstał w organicznym związku z pewnym „sensem“ czy „treścią“. Jeśliby nawet, nie idąc za K. Buecherem, dowodzącym, że rytm wiersza powstał z rytmu pracy, godzić się z poglądem P Verriera, że zadecydowały tu rytmy tańca, to i tak doszłoby się do *niepodzielnych* stanów psychofizycznych, jako do istotnego źródła wszelkiego sensu i formy wiersza.

Dzisiaj ze względów praktycznych— jeszcze nadto skłonni bywamy do uproszczania zagadnienia w ten sposób, że z jednej strony zapominamy o niesłychanie skomplikowanym rodowodzie t. zw. treści, która nigdy nie była i nie jest kategorją czysto umysłową, lecz i uczuciową, a więc nacechowaną pewnym rytmem wewnętrznym,—z drugiej zaś, mówiąc o rytmie wiersza, mamy raczej na myśli rytm muzyczny, co—jak już nadmieniliśmy — mija się z rzeczywistym stanem rzeczy (por L. Roulet: Zasady fonetyki 242; K. Wójycicki: Forma dźwiękowa i t. d., 48—49). To upraszczanie sprawy znajduje swój charakterystyczny wyraz w dotychczasowych tradycjach, normujących mówienie wiersza. Mówimy: tradycjach, gdyż i w tej dziedzinie istnieje nie jeden przekazany i uzasadniony zwyczaj, lecz conajmniej dwa przeciwstawiające się sobie, a każdy zdaje się mieć za sobą argumenty całego szeregu powag i badań.

W związku z dyskusją, jaka się toczyła na łamach „Życia Teatru“, powołać się możemy na dwa sposoby mówienia wiersza. Reprezentują je bardzo wybitni przedstawiciele żywego i pisanego słowa: p. J. Kotarbiński i p. Boy-Żeleński Pierwszy jest zdania, że „dykcja opierać się powinna przedewszystkiem na podstawie myślowej i że aktor powinien iść przedewszystkiem za myślą, a potem za budowę wiersza“ (nb. dalsze rozważania tegoż autora łagodzą to pozornie radykalne stanowisko), drugi zaś mniema, że „lepsze jest rytmiczne, wybijanie, niż owo zamazywanie okresów, w których ucho machinalnie sili się łowić ustępy rytmu“. Rozumiemy, że w obu sądach zawarte już są i wrodzone skłonności autorów, niemniej przeto sam bieg ich myśli oraz ich praktyka pisarska i mowna upoważnia do stwierdzenia, że w opinjach ich odbijają się tradycje artystyczne dwóch następujących po sobie pokoleń. W pierwszym sądzie dochodzą nas echa pozytywnych haseł: sztuka dla życia! sztuka dla narodu! oraz związanego z niemi realizmu w sztuce, - drugi zaś zdradza wybitnego znawcę tak muzycznej formy wersyfikacyjnej, jak aleksandryn, przyjaciela piosenkarzy paryskich i prawdopodobnie zwolennika parnasistów francuskich. (Nie chodzi nam tu zresztą o zupełną trafność tych domysłów).

Każda z wymienionych opinij ma niewątpliwie za sobą arsenały teoryj, dowodów i wzorów praktycznych, a przecież?!

Sądzę, że możemy już sobie pozwolić na postawienie ostatecznej kropki nad i naszych wątpliwości i dociekań i stwierdzić: o ile stoimy na stanowisku, że pożądane, czy nieuniknione jest, aby istniała sztuka, teatr i wreszcie to, co nazywamy wierszem, obie (ewent. wszystkie) tradycje mają w odpowiednich warunkach słuszność. Uzasadnionym też jest ich antagonizm i walka, będąca w gruncie postacią niemożliwych do wyrównania różnic indywidualnych. Poczucie „dobrze“ lub „źle“ mówionych wierszy, poczucie „rytmu“ i „sensu“, poczucie „treści“ i „formy“ — to tylko my, to nasza odrębność osobnicza, to jedna z racji naszego istnienia, jako współzawodniczących ze sobą, a przecież — sic! — raz po raz solidarnie występujących jednostek i gromad ludzkich. Inaczej: mówienie wiersza —

to nie wąskie zagadnienie estetyki i nietylko zagadnienie walki o byt artystyczny, lecz problem walki o byt syntetycznie pojęty, byt wogóle. Norma będzie tu niczem więcej, jak formą narzucania innym swego *ja*, formą narzuconą przez silnych, a mniej lub bardziej ulegle przyjmowaną przez słabych. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem ukrytego upodabniania, ile że narzucona forma (rytm) automatycznie pociąga za sobą przeszczepianie nowej treści, nowego sensu — i odwrotnie.

Problem mówienia wierszem ośmieliliśmy sie nazwać w nagłówku tajemnicą dlatego, że przy pobieżnem traktowaniu wiersza zdają się powstawać zagadnienia, których w gruncie rzeczy sam on nie stwarza: wywołuje je nasz dualistyczny pogląd na istotę wiersza i twórczość aktorską.

Resumé: Nie istnieje problem myśli czy rytmu w wierszu, istnieje natomiast kwestja takiego lub innego indywidualnego tworzenia wzgl. traktowania wiersza. Zapytany, co należy czynić, aby dobrze mówić wiersze, proponuję: poznawać zasadnicze w tej dziedzinie tradycje czyli przeżyć dzieje mówionego wiersza — oraz ćwiczyć w sobie wszelkie elementy, na jakie poznawczo (teoretycznie) rozkładamy mówienie wiersza, inaczej: rozwijać metodycznie swą indywidualność psychofizyczną [1]). Jest to droga najtrudniejsza, ale — zdaniem naszym — jedyna. Wskazania te stosują się zarówno do fachowców (ewentualnych artystów żywego słowa), jak i zwykłych czytelników wierszy (t. zw. laików w dziedzinie żywego słowa).

Jan Kochanowicz.

[1]) W książce swej o naszych formach dźwiękowych słusznie mówi prof. K. Wóycicki: „W stosunkach składni, szyku wyrazów, rozczłonkowania akcentacyjnego i rytmiki (wiersza) uwydatniają się zarówno dążności epoki, kierunki szkół, jak przyzwyczajenia indywidualne stałe i przemijające, sposoby myślenia i odczuwania".

Teatr ukraiński.[2])

O pierwszych widowiskach ukraińskich w b. Małopolsce wiadomo z książeczki M. Biłousa p. t. „Istorija osnowannia i rozwoju russko-narodnoho teatru w Hałyzynie — sostawlena odnym iz najstarszych artystow russkoj sceny" (Kołomyja, 1904). W r. 1797 urządzali uczniowie ruskiego duchownego seminarjum we Lwowie przedstawienia, naśladując w tym względzie Jezuitów. Dowodem tego jest to, iż w ówczesnym szkolnym repertuarze unickich alumnów znalazły się komedje konwiktowe ks. Franciszka Bohomolca, grane w oryginale. Wogóle wszystkie sztuki, wystawiane w ruskiem seminarjum duchownem lwowskiem z końcem XVIII w. i z początkiem XIX były grywane po polsku. Prócz korzystania z literatury polskiej sami uczniowie dostarczali sztuk do teatru szkolnego, np. jeden z nich, Iwan Stoczkiewicz przerobił jakąś komedję niemiecką, nadając jej tytuł: „Lekkomyślność i dobre serce".

Około r. 1830 ten szkolny teatrzyk wyrobił sobie dobrą reputację, dlatego też chodziła do niego na przedstawienia bardzo chętnie publiczność świecka, a nieraz też przybywał ówczesny dyrektor teatru lwowskiego J. N. Kamiński i chwalił grę młodych aktorów. W dziesięć lat później rektor seminarjum, Hr. Jachimowicz wprowadził na miejsce sztuk polskich, sztuki w języku ukraińskim. Ale w latach późniejszych rektor Tołychowskyj położył koniec szkolnym widowiskom. Jednakowoż uczniowie zbierali się potajemnie w dalszym ciągu i wspólnie urządzali widowiska lub deklamowali. Z pośród nich wyszli pierwsi ukraińscy autorzy dramatyczni na obszarze galicyjskim.

Na Ukrainie było inaczej. Tam już z początku XIX w. pisano sztuki dramatyczne, szczególnie wodewile. W roku 1812 książe Szachowskoj napisał pierwszy wodewil p. t. „Kozak-stichotworec", a w kilka lat później napisał Kotlarewskyj dwa wodewile „Moskal-Czariwnik" i „Natałka-Połtawka". Sztuki Kotlarewskiego cieszyły się dużem powodzeniem i dotychczas jeszcze należą do stałego repertuaru ukraińskich teatrów.

Wkrótce ukazuje się szereg aktualnych wodewilów, z których na uwagę zasługują Kwitki: „Swatannia na Honczariwci", „Szczyra lubow", „Szelmenko", a z lat późniejszych Szewczenki: „Nazar Stodoła" i dramat Storożenki: „Harkusza"; wielką popularnością cieszyła się przeróbka opery Mozarta: „Uprowadzenie z Seraju" przez Kułaka-Artemowskiego p. t. „Zaporożec za Dunajem", wreszcie ułożona około r. 1870 opera Łysenki „Rizdwiana Nicz" według tekstu Staryckiego[3]).

Zanim jednak te sztuki weszły do repertuaru galicyjskich teatrów, powstały na terytorjum wschodnio-galicyjskiem sztuki ory-

[2]) W numerze lipcowym „Życia Teatru" z r. 1924 ukazał się artykuł prof. Dymitra Doroszenki p. t. „Teatr ukraiński". W artykule tym omówił autor ruch teatralny na Ukrainie. W celu podania całokształtu, będzie mowa w niniejszej pracy, opartej głównie na materjale, zawartym w czasopiśmie „Teatralne Mysłectwo" z r. 1922, 3 i 4, o teatrze ukraińskim na ziemiach polskich.

[3]) D. Antonowicz — Ukrainskyj teatr, Praga — Berlin 1923, str. 6—7.

ginalne ukraińskie. Pierwszym autorem dramatycznym był duchowny, Rud. Moch, którego pierwsza komedja „Sprawa w selie Klekotynie" odznacza się humorem, dowcipem i aktualnością; autor przedstawił w niej stosunki pańszczyźniane. Znamy jeszcze dwa utwory Mocha, mianowicie obrazek sceniczny ze śpiewami p t. „Propycha" (muzyka M. Werbyckiego) i komedję „Opekunstwo". Utwory Mocha grano we Lwowie i Stanisławowie. Z połowy XIX w. pochodzi także operetka Witoszyńskiego: „Kozak i ochotnik" z muzyką Werbyckiego, prócz tego K. Skomorowskyj przetłumaczył Chomiakowa: „Jermak", a Iwan Naumowicz moljerowskiego „George Dandin", nadając mu równie oryginalny tytuł „Hryć Maznica".

Dążenie do urządzania przedstawień teatralnych ujawniło się silnie w połowie XIX w. W r. 1848 odbyła się pierwsze publiczne przedstawienie ukraińskie w Kołomyji dzięki staraniom popa Ozarkiewicza. Wystawiono siłami amatorskiemi Kotlarewskiego: „Natałkę Połtawkę"; ważny ten wypadek w życiu kulturalnem ludności ukraińskiej wywołał nadzwczajny entuzjazm, a zachęceni licznemi pochwałami amatorzy wystawili sztukę Kotlarewskiego we Lwowie i Przemyślu. Wspomniana data stanowi zatem początek życia teatralnego w kulturze ukraińskiej; jakkolwiek bowiem na Ukrainie grano sztuki ukraińskte, to jednak o istnieniu choćby nawet amatorskiej trupy ukraińskiej w połowie XIX w. nic nie wiadomo. Znakomitsi artyści ukraińscy, jak Szczepkin i Solenik i wielu innych, występowali w teatrach rosyjskich.

Wypadki rewolucyjne w r. 1848 w Austrji zahamowały na pewien czas rozwój życia teatralnego ukraińskiego i dopiero okres konstytucyjny, zapewniający swobodę rozwoju kulturalnego każdemu narodowi, będącemu pod panowaniem austrjackiem, wysuwa znowu sprawę stworzenia sta ego teatru.

W r. 1862 powstaje we Lwowie towarzystwo „Ruska Besida", które ma charakter i towarzyski i oświatowy. Na pierwszem posiedzeniu stawia Juljan Ławrowskij wniosek założenia teatru, sam przeznacza na ten cel znaczną sumę i równocześnie zabiega o uzyskanie pozwolenia na zbieranie składek; zarząd „Narodnoho Domu" zabowiązuje się udzielić bezpłatnie sali na przedstawienia, wskutek czego trudności pomieszczenia teatru bardzo łatwo zostały usunięte. Zarząd „Ruskiej Besidy" zwrócił się do Emiljana Baczyńskiego, artysty teatru żytomierskiego z propozycją zorganizowania trupy aktorskiej. Baczyńskyj propozycję przyjmuje chętnie i przybywa do Lwowa z kilkoma aktorami, którzy w ten sposób stają się pierwszymi zawodowymi aktorami na scenie ukraińskiej w b. Galicji. Braki trupy uzupełnił Baczyńskyj studentami i zdolniejszymi amatorami.

W styczniu 1864 uzyskuje zarząd „Ruskiej Besidy" pozwolenie na otwarcie stałego ukraińskiego teatru we Lwowie, lecz równocześnie namiestnictwo galicyjskie zastrzegło się wyraźnie, że wolno w roku urządzić tylko czterdzieści przedstawień, przyczem teatr ukraiński obowiązany jest płacić niemieckiemu teatrowi we Lwowie za pierwszych dwanaście przedstawień po piętnaście złotych reń-

---

13) Teatr „Nagich Masek".

(Ciąg dalszy)

Porwani prądem życia, nagle w momencie burzy spostrzegamy, że wszystkie normy i kształty, w które zamknęliśmy nasze powszednie, głupie życie, łamią się i pękają pod nami. Wir znosi groble, zapory, tamy i granice, któremi posiłkowaliśmy się, chcąc sobie skonstruowac sumienie i osobowość. Cóż się dzieje wówczas z naszymi uczuciami, z obowiązkami nakazanemi sobie, z przyzwyczajeniami, z całą duszą naszą?

Ach, wszystko, wszystko ginie w tym odmęcie, w grze rozhukanych żywiołów, w olbrzymiej wspaniałej powodzi. Nareszcie, nareszcie! Huragan, wybuch, trzesięnie ziemi (Sztuka „Każdy na swój sposób").

Najprostsze zastanowienie się nad sobą stwierdza, że możemy zwątpić o wszystkiem. Jest to punkt wobec wszelkiej niepewności najpewniejszy. Możemy wątpić o wszystkiem, ale samo wątpienie, jako przejaw świadomości jest właśnie czemś, o czem wątpić już nie można. W czynności autorefleksyjnej, w „res cogitans" i „cogito ergo sum" zarówno św. Augustyn, jak i Kartezjusz znajdują mocny punkt oparcia. Życie, które rozdwoiło się w poznaniu, powraca w chceniu do jedności i zarazem umacnia się samo.

Dla Pirandella to rozdwojenie w poznaniu, jakeśmy już wzwyż powiedzieli, jest przyczyną wiecznej tragedji człowieka. Na początku filozofji Pirandella jest zatem również, jak u Kartezjusza i Augustyna fakt świadomości – jako coś bezpośrednio danego, nie podlegającego wątpliwości. Różnica polega na tem, że gdy Kartezjusz i Augustyn patrzą na świadomość, jako na jednolitą sferę, objętą jednym, ogólnym tytułem „cogitatio", kładąc przez to samo jednostronny akcent na stronę intelektualną i racjonalną, Pirandello

skich (guldenów), a za dalszych dwadzieścia osiem po dwadzieścia pięć. Ograniczenie tego rodzaju było dość ciężkie, zwłaszcza że początkowo trudno było przewidzieć, jakie dochody przyniosą przedstawienia.

Dnia 29 marca 1864 r. odbyło się pierwsze przedstawienie tego zawodowo-amatorskiego teatru.

Sala „Narodnego Domu" zapełniła się po brzegi. O godzinie ½8 zjawia się namiestnik hr. Mensdorf, o z nim wielu świeckich i wojskowych dostojników, którzy zajęli poczesne miejsca w pierwszych rzędach. Gra wojskowa muzyka. Kiedy podniosła się kurtyna, na scenie stanęła przed oczyma widzów gromadka świątecznie przybranych chłopców i dziewcząt, a z pośród nich występuje student uniw., Longin Buczackyj i wygłasza uroczysty prolog, napisany umyślnie na otwarcie teatru przez prof dr. Omeljana Ohonowskiego. Następnie orkiestra odegrała „symfonję" Werbickiego, a po niej rozpoczęło się przedstawienie „Marusi". Sala grzmiała od oklasków—radości i różowym nadziejom nie było końca.

Takie były urodziny teatru ukraińskiego we Lwowie [1]).

Tak więc po przerwie kilkunastoletniej powstaje stały teatr ukraiński we Lwowie, który jednak ma częściowo charakter raczej amatorski, a tem się tylko różni od amatorskiego, że posiada pewną ilość fachowych artystów. Rok 1864 jest ważny dla życia kulturalnego Ukraińców, gdyż, pomijając pierwszą próbkę kołomyjską urządzenia widowiska teatralnego, dopiero teraz można mówić o powstaniu pierwszego wogóle teatru ukraińskiego. Na Ukrainie bowiem dopiero około r. 1780 udało się Markowi Kropywnickiemu, bardzo utalentowanemu aktorowi, stworzyć samoistną ukraińską trupę, która z biegiem czasu podzieliła się na kilka pomniejszych, stanowiących jednak jednolitą organizację, która miała swe ognisko w Charkowie.

Lwowski teatr „Ukraińskiej Besidy" pod kierunkiem Omeljana Baczyńskiego rozwijał się dość pomyślnie; zbywało mu jednak początkowo na oryginalnym repertuarze. Pierwsza odegrana sztuka „Marusia" jest przeróbką powieści pod tym samym tytułem ojca nowoczesnej ukraińskiej powieści, Hryk. Kwitki-Osnowianenki. Utwór ten zaznajamia dokładnie z obyczajami ludowemi, jak swaty, zaręczyny, pogrzeb.

W celu wzbogacenia repertuaru tłumaczy Osip Lewycskyj „Halkę" Moniuszki, którą to operę przyjęła publiczność z dużą sympatją, trwającą do dnia dzisiejszego. Około r. 1870 za dyrekcji Teofila Romanowicza dostają się na scenę lwowską sztuki zakordonowe ukraińskie, jak „Natałka Potławka", „Nazar Stodoła", „Szelmenko najmita", „Zaporożec za Dunajem" i in. Prócz wymienionych utworów grono także z powodzeniem operetki Mydłowskiego — Matinki: „Tymko kapral", Werbyckiego: „Pidhiriane" i Młaki: „Dobusz".

Najpiękniejszy okres rozwoju teatru „Ukraińskiej Besidy" przypada na czas około

[1]) Por. czas. „Teatralne Mystectwo", rok III, z 3, Lwów 1924, str. 36 37.

---

ujmuje świadomość, jako walkę, antytezę dwóch elementów. Będziemy tu mieli dążność do stwarzania stałych form i nie dające się ująć w rozumowe kategorje, sfery emocji, impulsów i instynktów.

Intelektualna dążność do ujęcia i wtłoczenia życia w pewne niezmienne, stałe ramy, jest jednocześnie tym czynnikiem aktywnym, który nadaje przedmiotom i rzeczom formę i kształt. Każda forma jest przekleństwem i śmiercią. „Wszyscy zostaliśmy schwytani w pułapkę, oderwani od płynącej fali i tak uwiecznieni dla śmierci" (Nowela „La Carriola"). Dotyczy to nietylko świata, jako zbioru przedmiotów, ale przedewszystkiem także tego, co nazywamy osobowością, charakterem. Także więc i osobowość jest skonstruowaną, narzuconą formą.

Dla Spenglera w „Untergang des Abendlandes" jaźń jest czynnością, napięciem sił pomiędzy dwoma biegunami: duszą i światem. Im przeciwieństwo tych dwóch pierwiastków jest silniejsze, tym świadomość staje się bardziej uduchowioną i tym wyraźniej odgraniczają się od siebie dwie sfery, w filozofji nazywane zwykle podmiotem i przedmiotem. Dusza jest sferą możliwości — świat—sferą rzeczywistości — zaś urzeczywistnienie się możliwości jest w terminologji Spenglera życiem, które znowu jest formą stawania się.

Chęć dostatecznego ujęcia życia — wtłoczenia go w konstrukcje stałe, cechuje większość ludzi. Dźwigają oni na sobie ciężar niezmiennej formy, jak ślimak dźwiga skorupę muszli na grzbiecie, aczkolwiek podejrzewają, że poza temi formami jest „coś", „coś" groźnego i nienazwanego — chaos, żywioł i przepaść niezgłębiona.

(d. c. n.) *Dr. Edward Boyé.*

r. 1880 za dyrekcji Iwana Hryniewieckiego i Iwana Biberowicza; wystawiano wówczas historyczne dramaty Korniła Ustjanowicza i Omeljana Ohonowskiego; pierwszy z nich, znany także jako malarz obrazów historycznych, napisał dwa dramaty: „Oleg Swiatosławycz Owruckyj" i „Jawopołk I. Swiatosławycz", — pisane pod wpływem Szekspira, lecz nie posiadające dużej wartości artystycznej. Z pośród dwóch dramatów Ohonowskiego: „Fedko Ostrożskyj" i „Halszka Ostrożska", drugi jest uważany za lepszy ale tylko ze względu na wszechstronnie i dokładnie ujęły podkład historyczny, brak mu natomiast polotu poetyckiego i psychologicznego pogłębienia charakterów. Równocześnie grano także utwory dramatyczne Marka Kropywnickiego, nie odznaczające się wprawdzie wykończoną budową dramatyczną, ale zato wartościowe ze wyględu na żywe i wierne odmalowanie wsi ukraińskiej· prócz tego cieszyły się wziętością komedje i dramaty Iwana Tobylewicza (Karpenki — Karego), w których autor przedstawia z dużym realizmem zagadnienia społeczne, ekonomiczne i obyczajowe ludu ukraińskiego. Wreszcie znaczne miejsce wyznaczono także dramatom Iwana Franki, który prócz oryginalnych utworów wzbogacił literaturę ukraińską przez przekłady dramatów Sofoklesa, Byrona i Goethego. Późniejszy rozwój teatru warszawskiego łączy się z nazwiskiem obecnego jego dyrektora, Józefa Stadnika.

Obok teatru lwowskiego, który trudno nazwać stałym, gdyż nie dawał ani perjodycznie przedstawień ani nie miał własnego budynku, a przytem często urządzał objazdy po prowincji, powstawały także w innych miastach, jak w Tarnopolu i Stanisławowie, teatrzyki, które również miały przedewszystkiem charakter wędrownych.

d. c. n.

Józef Gołąbek.

„Hetman Stanisław Żółkiewski" K. Brończyka.

W najbliższych dniach ukaże się nakładem „Życia Teatru" pierwszy tom „Bibljoteki dramatycznej" a mianowicie „Hetman St Żółkiewski" K. Brończyka. Tom ten poprzedza następująca przedmowa, pióra Jana Lorentowicza.

Od dziesięciu lat nasza twórczość dramatyczna przechodzi dość ostre przesilenie. Czterdziestu pisarzy, należących do Związku Autorów Dramatycznych, nie są w stanie zaspokoić potrzeb trzydziestu pięciu teatrów, rozsianych po ziemiach Rzeczypospolitej. Sceny polskie zalewa twórczość obca do tego stopnia, że w stolicy państwa nieraz, po kilka tygodni, nie ukazuje się na afiszach teatralnych ani jedna sztuka oryginalna. Wprawdzie zwracają się po wojnie do teatru niektórzy wielcy prozaicy (Żeromski, Sieroszewski, Siedlecki), ale i te usiłowania w drobnej zaledwie mierze mogą uzupełniać nasze niedobory.

Środki zaradzenia złemu nie zależą, oczywiście, od dobrej woli jednostek. Nowa twórczość dramatyczną stworzyć może pełnią życia narodowego w Polsce, która objawi młode talenty a jednocześnie pobudzi i zapłodni talenty już istniejące, szukające nowej orjentacji w wolnej ojczyźnie. Dyrekcja Teatrów Miejskich w Warszawie, pojmując, iż jedyną rację sceny subwencjonowanej stanowić może jej repertuar o r y g i n a l n y, chwyciła się starego środka ujawniania przednich utworów za pomocą konkursów dramatycznych. Pierwsza próba tego rodzaju, zorganizowana przed czterema laty nie dała żadnego wyniku dodatniego. Ponowiona w roku zeszłym, przyniosła, pośród 93 utworów, dwa zaszczytnie wyróżnione i zakwalifikowane do grania w teatrze Narodowym Na pierwszem miejscu sąd konkursowy postawił trzyaktowy dramat p. Kazimierza Brończyka pt. „Hetman Stanisław Żółkiewski".

Sędziów konkursu uderzyła przedewszystkiem forma tego dramatu Obok Rostworowskiego i Morstina, p. K. Brończyk jest trzecim z kolei pisarzem dramatycznym który ulega wpływowi Wyspiańskiego. Ten wpływ odczuwa się w rytmice wiersza, w układzie niektórych zdań, w gatunku metafory. Ale p. Brończyk występuje zawsze z mocno zarysowaną fizjonomją własną. Postacie dramatu stawia ręką pewną, ujawnia zupełnie wybitne poczucie konstrukcji, a jego dynamika uczuciowa posiada charakter zupełnie swoisty, płynący rzetelnego talentu.

Plutarchowa postać Żółkiewskiego ukazała się już raz w monumentalnych kształtach przed szesnastu laty, w znakomitym poemacie prozą Stefana Żeromskiego pt. „Duma o Hetmanie". Główny, twórczy cel poematu stanowią tam „widziadła snu hetmańskiego", które tłumnie nabiegać poczęły na polu cecorskiem, gdy „od dziesiątku dni bezssenna, spracowana głowa na wezgłowie upadła". Te widziadła rozpadają się na szereg okresów, połączonych w uczuciu Żółkiewskiego, a jeszcze więcej — Żeromskiego. Są to poematy, które odtworzyć mają plastycznie żywot Hetmana i najtajniejsze jego myśli bohaterskie.

P. Brończyk stanął wobec innego zadania twórczego. Wybrał trzy momenty z ostat-

nich lat życia Hetmana i zamknął je w trzech zwartych aktach.

Najpierw mamy posiedzenie Sejmu w r. 1617, na którem izba poselska złączona jest z senatorską. Wróg, czyli Turcja, stoi u granic Rzeczypospolitej. Oczy wszystkich uczciwych członków Sejmu zwrócone są ku jedynemu, domniemanemu wybawcy tj. ku Hetmanowi, który jeszcze nie wyleczył się z ostatnich ran i nie ma zamiaru przybyć do Sejmu. Ale ilość tych uczciwych jest właśnie tragicznie znikoma. Z jednej strony panoszy się rozbestwiona prywata posłów z zawistnym Potockim na czele, z drugiej — zionie nienawiścią przeciw Hetmanowi rozpustna samowola, występująca pod osłoną złotej wolności szlacheckiej, a tak w swej głupocie bezdennej sfanatyzowana, że przez usta najtępszego z demagogów, Korytki woła w Sejmie: „milej, kiedy przewodzi obcy, bo wtedy wszystko, aby po wielkiej powodzi — równo!“ P. Brończyk w mocnych skrótach syntetycznych odmalował bolesne zjawisko narodowe, które z taką goryczą podkreślał niegdyś Żeromski: „Kocha się człowiek nasz nadewszystko w widowisku strącenia wielkości z jej stolicy. Nie znosi człowiek nasz dla wielkości zachwytu“.

Wywleczony z łoża, zchorzały Hetman zjawia się w Sejmie, aby przyjąć grad obelg hołoty szlacheckiej, która ani na chwilę nie zeaje sobie sprawy, iż ma przed sobą jednego z najświetniejszych i najczystszych bohaterów, jakiego wydały dzieje Polski Prozę tej okropnej walki, jak również patos chwili, gdyHetman rźuca rozkrzyczanym posłom buławę pod nogi, uwydatnił p. Brończyk z wielkiem napięciem dramatycznem.

W akcie drugim, który się odbywa w domu Hetmana, staje przed nami wspaniała postać pani Żółkiewskiej, zakrojonej na miarę wielkiej, rzymskiej matrony. Jest to jedyna w dramacie osoba, która zna i odczuwa do głębi nie tylko tragedję duszy bohaterskiego Hetmana, ale i bezmiar krzywdy, jaką mu wyrządzono. Hetman tłumi w sobie ból i gotów stanąć do nowej ofiary ze swej dumy, gdy dobro ojczyzny będzie tego wymagało; pani Żółkiewska, pomimo całej wielkości swego serca, nie może darować upokorzeń, na jakie narażono ukocoanego jej człowieka. Ten charakter żarliwej patrjotki a jednocześnie czująeej gorąco kobiety — wyjawia p. Brończyk z talentem wybitnym, który zapowiada niepospolitego dramatopisarza.

Ostatnie chwile Hetmana i całą tragedję cecorską rozwija autor we fragmentach obozowych, poza samem polem walki, której p. Brończvk unika nawet w zwykłych, bardzo w teatrze przykrych, skrótach. Te rozpaczne zapasy polskiego Leonidasa i jego maleńkiej drużyny toczą się pod znakiem niezawodnej śmierci, przez co rośnie potężnie groza ich nastroju. Hetman poszedł na bój śmiertelny z nawałą nieprzyjacielską dwadzieściakroć większą a szedł z gorzkiem przeświadczeniem, że „ze wszystkiej, z Najjaśniejszej Rzeczypolitej nie znajdziesz, nie wyściskasz z kolan, nie wystoisz u drzwi przemożnych, nie wypiszesz tysiącem listów, nie wyżebrzesz przez rumor uniwersałów siedmiu tysięcy żołnierz“ (Żeromski). P. Brończyk wydobył dramat osomotnienia wielkiego wodza z tą samą siłą odrębnego akcentu indywidualnego, którym zniewala uwagę czytelnika w pierwszych dwóch aktach.

„Życie Teatru“, witając radośnie narodziny nowego talentu, rozpoczyna swą „Bibljotekę dramatyczną“ od wydania „Hetmana Stanisława Żółkiewskiego“. Bibljoteka ta postawiła sobie trzy zadania: szerzenie zamiłowania naszej twórczości dramatycznej poza jej sukcesami scenicznymi; popularyzowanie śród czytelników wybitniejszych dzieł, które widzieli lub mają zobaczyć na scenie; wreszcie ustalenie (pod kontrolą autorów) tekstów sztuk bieżących, które wskutek niedokładnego kopiowania, a niekiedy samowoli reżyserskiej, ulegają skażeniu.

Jan Lorentowicz.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W ubiegłym tygodniu odbyła się *produkcja klasy operowej*, która wykazała poważną pracę p. p. Maliszewskiego i Sowilskiego. Jest rzeczą ciekawą, że produkcją tą nie zainteresowało się kierownictwo naszej opery Ani dyrektor ani żaden kapelmistrz nia był obecny. A przecież obowiązki opery nie polegają tylko na przygotowaniu oper. Trzeba poznawać młode siły.

* * *

W Zakopanem utworzyło się Towarzystwo Teatralne, mające wystawiać siłami amatorskiemi te sztuki, których nie chcą z różnych powodów wystawiać „normalne“ sceny. Na pierwszy ogień poszły sztuki S. I. Witkiewicza: „Warjat i zakonnica“ (sztukę tę ogłosił ostatnio „Skamander“) i „Nowe Wyzwolenie“. Powstanie tego rodzaju „wolnej sceny“ może być dla kultury teatralnej bardzo pożyteczne.

* * *

A więc *autorzy polscy* mogą być kasowi! Powodzenie kilku sztuk polskich, granych obecnie w Warszawie, ciągłe komplety na „Przepióreczce“ Żeromskiego i „Niewinnej grzesznicy“ Grubińskiego burzą legendę o deficytowości sztuk polskich.

* * *

W Kurjerze Porannym wybitny literat — i co charakterystyczniejsze — krytyk teatralny podał w wątpli-

wość doniosłość dysput o zagadnieniach teatru. W tym samym numerze wybitny krytyk muzyczny w recenzji z „Don Juana" pisze o niemożności rozwinięcia w naszej operze „eksperymentów teatrologicznych". Oba sądy są wprost niezrozumiałe; krytyk teatralny odrzuca dyskusje w sprawach teatralnych, krytyk muzyczny miesza pojęcie eksperymentu reżyserskiego z nauką o teatrze. Przyznać trzeba, że do tego pomieszania pojęć przyczynili się niemało nasi domorośli teatrologowie, którzy z nauką o teatrze nie mają nic wspólnego. W jednym z najbliższych numerów postaramy się oświetlić charakter teatrologji jako nauki mającej takie same zadanie i znaczenie jak np. historja literatury czy sztuki. Z „reformą teatru" teatrologja nie ma nic wspólnego. A dyskusje w sprawach teatralnych przyczyniały się do usunięcia całego szeregu nieporozumień i niezrozumialstw w świecie teatralnym. Są one tak samo żywotne i potrzebne jak oświetlanie różnych problemów z dziedziny n. p. literatury. Byleby cechowało je znawstwo i zamiłowanie do przedmiotu.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Don Juan" opera Mozarta .(3 IV.)

Wystawienie opery Mozarta świadczy o znacznem ożywieniu pracy w teatrze Wielkim w bieżącym roku. Opracowanie myzyczne „Don Juana" przynosi zaszczyt Dołżyckiemu, który potrafił utemperować swój bujny temperament i utrzymać całość w stylu muzyki „menuetowej", tak świetnie kontrastującej z grozą z ostatniej sceny opery. Całości nadano charakter widowiska dworskiego, w którem główny nacisk położono na śpiewy Szkoda, jednak, że za mało uwagi poświęcono scenom zespołowym, którym styl mógłby narzucić tylko prawdziwie twórczy reżyser. „Greki" tutaj bowiem nie wiele pomogą. Za to malarskie rozwiązanie sceny było pod każdym względem szczęśliwe. Któremuś z recentów nie podobały się „kolory", nie zastanowił się jednak nad tem, że jest to sprawa drugorzędna wobec architektoniki całości, a tę zbudował Drabik logicznie i twórczo, dając z jednej strony doskonałe obramowanie dla śpiewów (zgodnie z koncepcją reżyserską), z drugiej umożliwiając szybkie zmiany.

Z pośród wykonawców wyróżnili się: Michałowski, świetny—zwłaszcza głosowo-Leporello, Zboińska, Czapska, Dobosz i Tokarski. Brzeziński nie dał postaci uwodziciela, a głos artysty często zawodził, Lewickiej brakło lekkości Zerliny.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

POLONICA. „Księga Hioba" Winawera nie zdobyła w Zagrzebiu powodzenia z powodu złej obsady.

Zagrzebska „Comoedia" daje fotografje artystów teatru Narodowego, mających grać w „Maskaradzie na poddaszu" Vojnovica z dyr. Solskim, reżyserem sztuki na czele.

W jednym z numerów „Czeskosłowackiej Republiki" mieści się obszerna korespondencja z Warszawy, dr. Bohumila Vydry p. t. „Z warszawskiego sezonu teatralnego". Mówiąc o „Teatrze Narodowym" podnosi około jego organizacji przedewszystkiem zasługi Ostarwy. „Artystyczne kierownictwo tego teatru powierzono doświadczonemu fachowcowi teatralnemu i doświadczonemu talentowi organizacyjnemu, J. Osterwie, który już podczas swej czynności w warszawskiej „Reducie" zyskał sobie głośne imię w polskich i zagranicznych kołach teatralnych, a w krótkim czasie swej działalności w warszawskim „Teatrze Narodowym" tej opinji o sobie dodał jeszcze większego blasku". O wystawionych w „Teatrze Narodowym" sztukach czytamy, iż „wszystkie dramaty, czyto oryginalne, czy obce, wystawione były z takim pietyzmem i z taką artystyczną doskonałością, że dorównywują poziomem sztukom wystawionym na najprzedniejszych scenach europejskich, a może je nawet przewyższają".

W dalszym ciągu pisze autor o działalności „Instytutu Reduty", kładzie nacisk na publiczne wykłady z zakresu teatrologji, omawia działalność Schillera w „Teatrze Bogusławskiego" i podaje szeroko repertuar teatrów Szyfmana, a w końcu wspomina o teatrze Fredry.

W RZYMIE wznowił działalność „Teatr Niezależnych" pod dyrekcją G. A. Bragaglia. Ten bardzo oryginalnie urządzony teatr awangardy, porzuciwszy program dadaistyczno-futurystyczny, zadawala się obecnie programem w rodzaju warszawskiej „Szkarłatnej Maski". Grają więc tam jednoaktówki: „Koszmar rzeczy smutnych" G. Ravegnani, przeróbkę „Pierrot fumiste" J. Laforgue i przekomiczną farsę A. Campanile—„Fatalna korona".

W TEATRZE „EDOUARD VII" Sacha Guitry wystawia napisaną przez siebie pięcioaktową komedję p. t. „On ne joue pas pour s'amuser". Obrazek z życia teatralnego, psychologja środowiska i „nauka moralna", że powołanie aktorskie — to nie zabawka. Wszystko to właściwie stanowi (zresztą dość długi) pretekst dla popisowych ról dla Sacha'y i jego ojca Lucien Guitry. Koncertowa gra obu majstrów oraz ich pomocnic i pomocników — cieszy się niesłabnącem powodzeniem.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7 799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 19 KWIETNIA 1925 R. Nr. 16

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Bezsilny atak M. Jehanne Wielopolskiej.

Pani Marja Jehanne Wielopolska od lat dwudziestu poraz pierwszy przestąpiła próg teatru na przedstawieniu „Lampki oliwnej“ Zegadłowicza *). Pani Wielopolska nienawidzi teatru, nic więc dziwnego, że do teatru nie chodzi. Jest to rzecz zupełnie zrozumiała. Można nie lubieć liryki i nie czytać jej. Można nienawidzieć sportu i nie używać go. Można nie uznawać teatru i nie uczęszczać na przedstawienia. Są różne gusta.

Ale pani Wielopolska *uzasadnia*, dlaczego nie lubi teatru i atakuje go. Teatr jest sztuką tak wielką, jak wielką jest prawdziwa poezja, muzyka, plastyka itd. Teatr obrony nie potrzebuje. Ale należy zaprotestować przeciwko zupełnie nieuzadnionym, pretensjonalnym zarzutom, jakie stawia teatrowi p. Wielopolska.

„Truchleję przed teatrem, przed górnem mniemaniem jego celowości, nie rozumiem jego potrzeby, nie odczuwam jego znaczenia, nie widzę jego zasług“.



Fot. J. Maarski

„Don Juan“ Mozarta w operze warszawskiej. Dekoracje W Drabika.

Pisze to ta sama autorka, która kilka wierszy wyżej wspominała o *„olśniewających* lwowskich rządach Pawlikowskiego“, który wystawiał sztuki — jak się wyraża pani Walewska — „w *niepospolicie pięknym*, przyznać trzeba, aparacie“.

Pani Jehanne Walewska zarzuca teatrowi, że „nie utrwala on słowa twórczego w żadnej formie, nie uplastycznia go intensywniej od książki w akord niewątpliwej prawdy, nie pośredniczy w żadnym wypadku między autorem a widzem... Czy może być bardziej przerażające widowisko jak natchnione słowo poety, deklamowane w obmyślanem dokładnie napięciu przez ukarminowane usta?“ Jedyną szatą słowa jest dla p. Wielopolskiej — książka.

Teatr zawsze najsilniej ze wszystkich sztuk przemawiał i przemawia do widza dlatego, że działają nań równocześnie wrażenia słuchowe i wzrokowe. Pani Wielopolska jest daltonistką sceny i dlatego nie odczuwa teatru. Nie widzi ona jak na scenie uwypukla się prawdziwa poezja, jak działa z niej w całej pełni czar słowa Wyspiańskiego czy Słowackiego. Rozkoszuje się ona słowem poetyckiem, będąc z niem sam na sam.

Nie chce, by wizja narzucała się siłą talentu reżysera czy aktora. A przecież wi-

---

*) M. J. Walewska: „Resumé z odwiedzin poety“. „Przegląd poranny“ (Poznań) nry 83 i 84.

zja ta, poparta *żywem* słowem jest daleko silniejsza!

Uznaje p. Wielopolska na scenie utwory w rodzaju „Panny z koszarów". Nigdy wielkiej poezji. A przecież właśnie w tej *wielkiej* poezji tkwią najistotniejsze możliwości teatralne. Jakże wiele może zdziałać na scenie głos aktora, artystyczne ugrupowanie... Zdawał sobie z tego sprawę Wyspiański, nie rozumie tego pani Walewska.

Teatr uważa p. Walewska za „igraszki optyczne" i to w dodatku igraszki zawodzące na całej linji. Motywy autorki są rozbrajające i w niwecz obracająca jej kruchą argumentację.

Cóż bowiem daje teatr, skoro każdy widz czy recenzent inaczej sztukę pojmuje? Dla przykładu podaje p. Walewska ocenę recenzyj teatralnych z poznańskiego przedstawienia „Lampki oliwnej". Rzeczywiście. Recenje są najrozmajtsze — każdy z krytyków inaczej odczuł utwór Zegadłowicza.

Czegóż to dowodzi? Że w teatrze obcuje widz z sztuką tak samo „sam na sam" jak z książką. Oczywiście sztuka jest w teatrze wyrazistsza, niemniej jednak dozwala ona na różnolite odczuwanie dzieła. Każdy widz jest na swój sposób współtwórczy, jak współtwórczy jest czytelnik.

Różnolite zdania krytyki? Sądzę, że z własnego doświadczenia powieściopisarskiego powinna wiedzieć p. Jehanne Wielopolska, że *każde* dzieło twórcze może być w najrozmaitszy sposób komentowane. I to nie tylko np. powieść, ale nawet i krytyka literacka.

Teatr nie jest popularyzatorem, chociaż może działać popularyzująco, boć na scenie wszystkie idee jaśniej się tłumaczą i dlatego ze wszystkich sztuk działa najsilniej i największy wpływ wywiera na widza. Jest on dawcą piękna teatralnego, jak n. p. dawcą piękna literackiego jest twórczo napisana książka. O wielkości sztuki teatru świadczy to, że można najrozmaiciej wystawić jedno i to samo dzieło, nie zmąciwszy myśli autora, a mimo to dać dzieło prawdziwie piękne. Jest to dowód żywotności teatru i jego nieskończonych możliwości artystycznych.

Wystawienie na scenie przez Mickiewicza np. „Pana Tadeusza" dla spopularyzowania go — byłoby oczywiście zbrodnią wobec własnego dzieła.

Ale cóż powiemy o tych utworach, które rumieńców istotnego życia nabierają dopiero na scenie? Nie mówię tu o tych mało lub bezwartościowych jednodniówkach, które żyją *tylko* dzięki kreacji aktora. Mówię o tych dziełach wielkich pisarzy teatralnych, którzy rozumieli co to znaczy: teatr i tylko na deskach teatru czuli się w całej pełni twórcami. O tych, co jak Wyspiański, mówili: „Czytać dramatu w żaden sposób nie mogę i wogóle nie wyobrażam sobie swojego utworu w innych ramach jak scena".

Pani Wielopolska nie czuje sceny, więc do teatru nie chodzi. Szukała argumentów dlaczego teatru nie uznaje. Zaatakowała teatr. Nie niebezpiecznie.

Spudłowała.

Poprostu nie odczuwa poezji teatru i na tem koniec.

Nie sądzę bowiem, by atak na teatr miał być objawem pożerstwa rozkapryszonej autorki

Wiktor Brumer.

Teatr ukraiński.

(Ciąg dalszy).

Wojna europejska i szybkie dość zajęcie b. Galicji przez wojska rosyjskie położyło kres dalszemu rozwojowi ruchu teatralnego; ważnym powodem było i to, że władze rosyjskie dość krzywem okiem patrzały na rozwój ukraińskiego życia kulturalnego i czyniły duże przeszkody. To też właściwie teatry zamarły, a po opuszczeniu Galicji przez wojska rosyjskie z trudem można było przystąpić do pracy organizacyjnej, zwłaszcza że wielu z artystów powołano pod broń. Walki polsko-ukraińskie w r. 1918/19, a następnie z bolszewikami nie sprzyjały też skupieniu sił w celu przywrócenia teatru, zwłaszcza że w r. 1919 wszystkie galicyjskie trupy aktorskie przeniosły się za Zbrucz.

W r. 1918 obok teatru lwowskiego, gdzie dyrektorem był J. Stadnik, istniały jeszcze w Galicji dwa teatry, a mianowicie w Tarnopolu „Ukraińskyj Teatr", kierowany przez M. Bencala i w Stanisławowie „Ukraińskyj Czernoweckyj Teatr", którym kierowała najpierw Kat. Ruberakowa, a potem M. Onufrak.[1])

Z początkiem roku 1919 przetwarza się teatr tarnopolski na kulturalno-oświatowe towarzystwo aktorów pod nazwą „Nowyj Lwiwskyj Teatr", a głównymi działaczami byli Buczma Ambroży i Kałyn Włodzimierz. Zadanie tego towarzystwa zostało wyjaśnione dość wyraźnie w statucie, a mianowicie wyraziło się ono w dążeniu, by „dać możność poznania publiczności ukraińskiej wszystkich

---

[1]. Demczuk Teofil — Hałycki teatry na Wielikoj Ukraini w 1919 — 1920 r., czas. „Teatralne Mystectko", r. I, nr. VI i dal. Lwów. 1922.

piękniejszych utworów ukraińskiej sztuki teatralnej", a także repertuaru europejskiego, „szukając w nim nowych form dla narodowej kultury, budując w ten sposób teatr i aktorstwo ukraińskiego młodego pokolenia."[1]) Kierując się temi zasadami, oczyszczono pod kierunkiem kolegjum reżyserów repertuar ze starych. bezwartościowych sztuk, przeważnie melodramatów.

Czerniowiecki teatr powstał w r. 1918 po odłączeniu się kilku aktorów od lwowskieteatru „Ukraińskiej Besidy". Nazwa jego pochodzi stąd, że pierwotnem jego siedliskiem były Czerniowce, skąd czyniono objazdy do innych miast Bukowiny. Z chwilą jednak, kiedy tą prowincję zajęły wojska rumuńskie, zabroniono urządzania przedstawień przez teatry ukraińskie. Dlatego też trupa Kat. Ruberakowej przenosi się do Stanisławowa, gdzie pod tą samą nazwą, co poprzednio, lecz już pod innem kierownictwem, a mianowicie M. Ounfraka daje w dalszym ciągu przedstawienia. Ale pod jesień r. 1919 teatr ten upada, a aktorzy przechodzą częściowo do teatru lwowskiego lub tarnopolskiego. Tak więc z końcem r. 1919 istnieją w b. Galicji dwa teatry ukraińskie: „Ukraińskyj Teatr" lwowski i „Nowyj lwiwskyj teatr" w Tarnopolu.

Po wycofaniu się wojsk ukraińskich za Zbrucz aktorzy obu tych teatrów zatrzymują się w Kamieńcu Podolskim. Wtedy istniejące na Ukrainie „Ministerstwo Presy i Informacii U. N R." podtrzymuje te trupy aktorskie, powierzając zorganizowanie teatru M. Karpowiczowi — Sadowskiemu. Wkrótce też powstaje w Kamieńcu „Narodnyj Teatr", którego zadaniem jest także wysyłanie gotowych trup aktorskich do miast, uwolnionych od wojsk bolszewickich. „Narodnyj Teatr" kamieniecki stanowi więc jednolitą całość, złożoną z dwóch teatrów — lwowskiego i tarnopolskiego. Ale dyrekcja teatru tarnopolskiego zastrzegła sobie, że tylko pod tym warunkiem zlewa się z teatrem lwowskim, iż będzie miała możność wystąpienia każdej chwili z „Teatru Narodowego." Warunki pracy w Kamieńcu były nader utrudnione z tego powodu, że był brak odpowiednich urządzeń technicznych, dekoracyj i innych nieodzownych potrzeb.

Po trzech tygodniach współżycia występuje z „Teatru Narodowego" kamienieckiego „Nowyj Lwiwskyj Teatr" i udaje się do Proskurowa jako „Narodnyj Teatr" Min Pr. i Infor. Do tego teatru przyłączyło się także wielu aktorów z teatru J. Stadnika, który z uszczuploną trupą mógł istnieć tylko przez krótki czas. W Kamieńcu formuje się niebawem nowa trupa, złożona w przeważnej części z artystów dawniejszego teatru czerniowieckiego i pod kierownictwem Nowiny-Rozłuckiego udaje się do Mohylewa Podolskiego jako „Narodnyj Teatr" Minist. Pres. i Infor. Jego istnienie jest jednak stosunkowo krótkie, gdyż teatr ten upada razem ze śmiercią Rozłuckiego

W Proskurowie teatr ukraiński pod dyrekcją A. Buczmy rozwinął bardzo ożywioną działalność. Dawano tu nietylko przedstawienia, ale również koncerty, gdyż przy teatrze istniała także orkiestra, której kapelmistrzem był L. Hrynyszak. Z Proskurowa po dwumiesięcznej pracy przenosi się „Nowyj Lwiwskij Teatr" do Winnicy jako teatr N. K, H. A. (Naczelnej Komendy Galicyjskiej Armji)

Grano tutaj w miejskim teatrze cztery razy tygodniowo; o intensywnej akcji świadczy to, że wydawano litografowane czasopismo teatralne „Ripa", ale ukazało się tylko siedem numerów. Strona materjalna przedstawiała się jednak znacznie gorzej od moralnej, dlatego też dnia 1 listopada 1919 r. podlegają artyści poborowi, przez co przechodzą pod zarząd wojskowy, podobnie jak i cały teatr. Kasa teatralna jest od tej chwili pod kontrolą szefa Biura Propagandy N. K. H. A., który też wypłaca artystów i zabiega o utrzymanie artystów. Ale teatr cieszył się dużą swobodą, gdyż kierownictwo artystyczne powierzono fachowcowi, mianowicie Lesiowi Hrynyszakowi, prócz tego zamianowano dwóch reżyserów: Włodzimierza Kalina i Mikołaja Bencala. Ze względu na dogodne warunki, w jakich znalazł się teatr pod zarządem wojskowym, mógł on działać dość sprawnie, a zwłaszcza, gdy reżyserję powierzono potem Jerzemu Hnatowi, byłemu artyście kijowskiego „Młodego Teatru". Z końcem roku trupa liczy pięćdziesiąt osób.

Kiedy w grudniu 1919 r. N. K. H. A. wyjeżdża z Winnicy, teatr dzieli się na dwie trupy: jedna zamienia się w teatr wędrowny i daje przedstawienia w Bałcie, Birulі i innych miejscowościach, a potem staję się teatrem wojskowym i otrzymuje nazwę: „Pochidnyj teatr przy Cz. U. H. A." Z chwilą rozpadnięcia się armji w r. 1920 teatr ten znajdujący się podówczas w Lityniu, zostaje internowany i osadzony w Janowcu. Po zwolnieniu przybywają prawie wszyscy aktorzy do Lwowa i dają podład pod „Ukraińskyj neżależnyj teatr".

Druga trupa, składająca się w części z artystów galicyjskich, a w części z artystów „Młodego teatru" kijowskiego, pozostaje w dalszym ciągu w Winnicy i tworzy tam „Nowyj dramatycznyj teatr Iw. Franka" pod

[1]. Tamże, nr. VI, str. 3.



Fot. J. Malarski

„Don Juan“ Mozarta w operze warszawskiej. Dekoracje W. Drabika.

zarządem J. Hnata. Teatr ten jest także ściśle związany z armją; w czerwcu 1920 przenosi się w całości do Czerkas, a stąd część powraca do Galicji i daje początek „Dramatycznemu Teatrowi“; druga część pozostaje na Ukrainie.

Po upadku niezależnej Ukrainy przez zajęcie jej przez bolszewików ruch teatralny ukraiński poczyna skupiać się w Galicji. Wracają tutaj przedewszystkiem dawniejsi aktorzy, a prócz tego chronią się na terytorjum polskie aktorzy teatrów kijowskich t. j. „Młodego Teatru“ i „Państwowego“, którzy następnie rozdzielili się na dwa teatry. Wśród emigrantów znalazły się pierwszorzędne talenty, to też ich pojawienie się na gruncie galicyjskim stanowi bardzo ważny moment w rozwoju albo raczej w podniesieniu na wyższy poziom artystystyczny teatru ukraińskiego. Z nazwiskami tych wybitnych aktorów łaczy się też istnienie kilku egzystujących dotychczas wędrownych teatrów w b. Galicji.

W pierwszym rzędzie zasługuje na uwa-

14) Teatr „Nagich Masek“.

(Ciąg dalszy)

„Każdy z nas, wchodząc w życie, stara się zaślubić jedną duszę, duszę najwygodniejszą, duszę, która nam wniesie w posagu przymioty i właściwości, zgadzające się z naszemi aspiracjami, pomocne w drodze do celu. Lecz później poza tym czcigodnym związkiem małżeńskim naszego sumienia zaczyna się wściekły taniec. Wściekły taniec i walka z temi innemi wzgardzonemi duszami, które pochowały się w podziemiach osobowości naszej.

Z dusz tych rodzą się myśli i czyny! Uznajemy je dopiero wówczas, gdy nas przycisną do muru. Uznajemy je, uprawomocniamy, adoptujemy z tysiącem zastrzeżeń, z rezerwą, z powściągliwością.“ („Każdy na swój sposób“)

Odróżnienie sfery irracjonalnej nieuporządkowanych wrażeń, oraz porządkującego, formującego rozumu, przypomina Kantowskie pojęcie chaosu (Gewühl), bezpośrednich danych zmysłowości, z których świadomość urabia racjonalnie uporządkowany świat.

Ale podczas gdy filozofja transcendentalna w uporządkowanym świecie zjawisk widziała realizację zadania wyższego — Pirandello przesuwa akcent wartościujący na płynność substancji i w tem już odzwierciedla się ideologja filozofji, orjentującej się biologicznie. Płynność i rozmach stanowi pełnię życia. Analogje prowadzą do bergsonowskiego „Elan vital.“. Bergson nawet Bogu odmawia stałej określonej istoty. Bóg jest absolutnie nieobliczalny, tak jak człowiek Pirandella. Bergsonowski „Dieu, qui se fait“ urabia korrelatywnie swój iluzoryczny charakter i świat, jako refleks, świat, w którym będzie błądził „l'homme qui se fait“, ślepy, nieszczęśliwy człowiek Pirandella.

Ale radykalizm przeciwstawienia płynnego, irracjonalnego życia i racjonalnych, rozumowych form, chwytających tę płynność, posuwa Pirandello nieskończenie dalej, niż Bergson. Cóż konstatuje, że płynnosć życia



Fot. J. Malarski

„Don Juan" Mozarta w operze warszawskiej. Dekoracje W. Drabika.

gę teatr lwowski. J. Stadnik, który był po wyjeździe z Galicji dyrektorem teatru w Kamieńcu, a także reżyserem w kijowskim teatrze Sadowskiego, zakłada we Lwowie „Ukraińskyj Nezależnyj Teatr", który po zorganizowaniu rozpoczął wędrówkę po prowincji i urządził przedstawienia w ośmiu większych wschodnio - galicyjskich miastach. Niebawem towarzystwo „Ukraińska Besida" przystępuje do wznowienia istniejącego dawniej we Lwowie „Ukraińskiego Teatru"; wtedy to wzięli się do pracy dwaj wybitni artyści, powołani na stanowisko dyrektorów: Józef Stadnik i Aleksander Zaharow. Zaharow jako artystyczny kierownik (Stadnik jest kierownikiem administracyjnym) dokonał bardzo wiele. Przedewszystkiem jako pierwsze i zasadnicze zadanie postawił sobie usunąć przestarzały, rodzimy t. zw. „pobutowy" repertuar, a wprowadzić repertuar europejski, a tem samem podnieść wartość i powagę ukraińskiego teatru, choć z drugiej strony sztuk z dawniejszego repertuaru w zupełności usunąć się nie dało. W każdym jednak razie w spisie wystawionych w r. 1922 sztuk spotykamy się z utworami Ibsena, Sudermana, Hauptmana, Strindberga, Moljera, Goldoniego i t. d. Nadmienić też należy, że dramat polski w dobrych przekładach jest dość pokaźnie reprezentowany.

Prócz tego zasłużył się Zaharow jako reżyser. „Zaharow jako reżyser — to specjalny twórca, który nietylko rozumie i odczuwa dzieło autora, ale także umie wyszukać w niem zasadniczy ton, nastrój dla całej sztuki i poszczególnych jej momentów, umie znaleźć tempo, styl i zjednoczyć wszystkie twórcze i zbiorowe siły w jeden artystyczny zespół" [1]).

Wskutek takiego poważnego ujmowania zadania reżysera stara się Zaharow włożyć pracę w każdą poszczególną scenę, uchwycić poszczególny ton sztuki i wyrazić styl autora w swojej grze i zespołu.

Ale wszelkie usiłowania w celu artystycznego podniesienia teatru „Ukraińskiej Besidy" rozbijały się o stały deficyt, pomimo że artyści otrzymywali bardzo skromne gaże.

---

nie daje się ująć w racjonalną formę? Właśnie rozum! A w tem już tkwi paradoks dla Pirandella.

„Co do Bergsona, to nie mogę się z tobą zgodzić w kwestji jego krytyki rozumu. To, co w rzeczywistości jest płynne, żywe, zmienne i ciemne—to naturalnie wymyka się rozumowi. Co prawda, jak ono mu się wymyka, nie wiem, bo mimo wszystko pan Bergson mógł to skonstatować. A jak to skonstatował? Co mu na to pozwoliło?—jeśli nie roznm? Więc chyba mu śię nie wymyka?— prawda? Według Bergsona rozum może obserwować jedynie właściwości identyczne i niezmienne materji. Ma bowiem geometrycznie zmechanizowane nawyczki. Zaś rzeczywistość—to nieprzerwany prąd rzeczy nowych i zmiennych, które on rozdrabnia na tysiące minimalnych, unieruchomionych atomów".

(d. c. n.) *Dr. Edward Boyé.*

[1]) M. K. — Nowa doba w rozwoju ukraińskiego teatru w Hałyczyni, czas „Teatralne Mystectwo", rocz I Lwów, 1922, nr. III—IV, str, 10.

Do przesilenia doszło w r. 1923, kiedy wszyscy artyści wystąpili do zarządu towarzystwa „Besidy“ z żądaniem podwyższenia zarobków. Żądanie to pozostało bez odpowiedzi, a wskutek tego skierowano swe pretensje do dyrektora J. Stadnika. Sprawa uregulowania stosunków i załagodzenia zatargu trwała dosć długo, aż wreszcie w r. 1924 „Besida“, nie mogąc dać sobie rady z teatrem — zrzuciła z siebie opiekę nad nim i J. Stadnik podjął się prowadzić go na własną rękę. Przedsięwzięcie to jest oczywiście bardzo ryzykowne. Dyr. Stadnik, mając doświadczenie, iż z przedstawień we Lwowie nie mógłby się utrzymać, gra tylko w tem mieście w sobotę lub niedzielę, natomiast na inne dni w tygodniu wyjeżdża na prowincję np. do Tarnopola, Stanisławowa, Przemyśla, Brodów, Sambora i t. d.

(d. c. n.). *Józef Gołąbek.*

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W ubiegłym tygodniu odbył się *siódmy zjazd delegatów Związku artystów scen polskich*. Najpiękniejszym momentem zjazdu było poświęcenie kamienia węgielnego pod budowę schroniska dla artystów dramatycznych—weteranów w Skolimowie. W ten sposób zaczyna się urzeczywistniać piękna myśl projektodawców pp. Bednarczyka i Mikulskiego.

Ze sprawozdania, jakie przedstawił prezes Związku za rok ubiegły wynika, że Związek nie wiele zdziałał na polu artystycznem. Najpoważniejszym czynem było zapoczątkowanie studjów nad prawidłową wymową na scenie tudzież przekształcenie „Sceny polskiej“ w poważne pismo teatrologiczne. Zniknęły z niego nareszcie tasiemce protokółów i okólników, a miejsce ich zajęły fachowe studja teatralne.

Do nowego zarządu wybrano ludzi, którzy—przeważnie — niewiele pod względem artystycznym mają do powiedzenia. Świadczy to o tem, że główny nacisk położono na ekonomiczne zadania organizacji.

Na stanowisko prezesa powołano powtórnie p. Mazurkiewicza. Nie ulega wątpliwości, że p. prezes Mazurkiewicz zrezygnuje ze stanowiska referenta teatralnego departamentu kultury i sztuki, gdyż oba te stanowiska trudno ze sobą połączyć, o ile chce się objektywnie dla obu instytucyj pracować.

* * *

Jak słychać magistrat ma zamiar zrezygnować w przyszłym sezonie z prowadzenia *Teatru Letniego*. Myśli tej trzeba przyklasnąć, chociaż możeby należało raczej pomyśleć poprostu o zmianie kierownictwa. Dyr. Osterwa ma podobno zamiar zorganizować w gmachu teatru Letniego teatr polskich autorów dramatycznych.

Jan Reszke.

W Nicei zmarł jeden z najświetniejszych artystów polskich, który, pracując na obczyźnie, nigdy nie przerwał łączności z ojczystym krajem. Jan Reszke wsławił się podwójnie: jako znakomity śpiewak operowy i jako niezrównany pedagog. Mając lat 25, debiutował Reszke jako baryton w Wenecji. Wkrótce jednak okazało się, że ten, świetnie zapowiadający się baryton, jest „utajonym“ tenorem. W pięć lat po weneckim debiucie zostaje Reszke zaangażowany na stanowisko pierwszego tenora Wielkiej Opery paryskiej. Odtwarza tutaj cały szereg partyj, wśród których niezapomniane są zwłaszcza Zygfryda, Lohengina, Tristana, Romea i Fausta. Śpiew jego cechowało nietylko niezwykłe opanowanie techniczne, ale przedewszystkiem szlachetność interpretacji. Wraz z bratem swym, słynnym basem, Edwardem był Jan Reszke podziwem całego świata muzykalnego. A gdy przed dwudziestu kilku laty usunął się z sceny, adepci śpiewaccy pielgrzymowali z całego świata, by pobierać lekcje u mistrza Reszkego. Po wojnie przeniósł się Reszke do Nicei, gdzie, mimo podeszłego wieku, udzielał w dalszym ciągu lekcji śpiewu i gry operowej a niedawno wystawił z wielkim sukcesem siłami uczniów „Don Juana“ Mozarta. Zmarł mając lat 75.

Teatry poznańskie.

„Lampka oliwna“ Emila Zegadłowicza.

Po Krakowie przyszła kolej na Poznań. Gdy stolica nie może jakoś zdecydować się i wystawić jednego z sześciu dramatów E. Zegadłowicza, tego przedstawiciela najczystszej poezji na scenie, Poznań wystawił z wielkiem powodzeniem jego „Lampkę oliwną“. Pisał o niej w swoim czasie w „Życiu Teatru“ obszernie T. Świątek; poprzestanę więc na stwierdzeniu, że i u nas dramat Zegadłowicza wywarł wstrząsające wrażenie a dano mu oprawę i wykonanie — jak na nasze stosunki — bardzo staranne. P. Szpakiewicz nie poraz pierwszy okazał się reżyserem bardzo skrupulatnym i przenikliwym. Również kreowana przez niego postać Jaśka miała dużo poezji. W roli Hanki wystąpiła p. Arkawin, nie wiadomo dlaczego troskliwie ukrywana przez dyrekcję, mimo, że należy do najwybitniejszych w Polsce aktorek, kochających i czujących — poezję.

Delta.



Fot. J. Malarski
„Don Juan" Mozarta w operze warszawskiej. Dekoracje W. Drabika.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

BERLIŃSKI TEATR POPULARNY, jak wiadomo, dzięki doskonałej organizacji systemu abonamentowego, udostępniając szerokim masom dobre widowiska, nie wpada w tarapaty, jakie grożą wskutek fantazji „ojców miasta" naszej świetnej scenie im. Bogusławskiego. Pozwala mu to poza sztukami zwykłego repertuaru wystawiać nowszego typu utwory. Do takich należy sztuka Rudolfa Leonharda „Żagle na horyzoncie". Jedyna kobieta na okręcie między 60 marynarzami jest przedmiotem sporów i zazdrości wśród załogi — po śmierci tajemniczej jej męża — kapitana. Scena obrotowa obraca się bez spuszczania kurtyny, gdyż akcja odgrywa się coraz to w innem miejscu okrętu.

TEATR „OPERA COMIQUE" wystawił p. t. „Graziella" przerobiony na scenę przez H. Cain i R. Gastambide, a zilustrowany muzyką przez J. Mazelier, poemat romantyczny Lamartine. Owiana urokiem prawdziwej poezji sztuka wraz ze świetną muzyką laureata „Grand prix de Rome" daje przedstawienie o dużej wartości artystycznej.

„UN HOMME LEGER", 3-aktowa komedja M. Donnay, wystawiona w teatrze „de l'Etoile", należy do tych nielicznych sztuk repertuaru współczesnej Francji, które dla stworzenia sytuacji komedjowych nie uciekają się do wysuwania na scenę łóżka lub do zdecydowanego rozbierania bohaterek aż do... peniuaru. Również t. zw. „charakterystyka", szczególniej niewieścich typów, nie ogranicza się do wyliczenia gdzie i ile razy która „uszczęśliwiła" jakiego mężczyznę, ani do demonstrowania instynktów kokocich, lecz każe czuć w nich istoty z mózgiem i sercem, nie bez wad, lecz i nie bez zalet.

W HAWRZE wystawiono operę R. Lenormand p. t. „Le cachet rouge", nagrodzoną na konkursie tego miasta. Akcja libretta, którego temat współpracujący z ojcem Lenormand—syn zaczerpnął z noweli de Vigny, rozgrywa się w czasach dyrektorjatu i ma charakter romantyczny. Muzyka wytworna i sharmonizowana z fabułą czyni tę operę cennym nabytkiem repertuaru francuskiego.

TEATR „FEMINA" dał dowód, że nie goni za odświeżeniem typu swego repertuaru, wystawiając 3-aktową komedję E. Guiraud p. t. „La femme". Jeżeli matka i córka kochają się w jednym mężczyźnie, a on kocha tylko matkę, to dobra matka poświęca się dla córki chyba, że ostatnia zakochuje się w kim innym— oto mniej więcej istotna treść sztuki. Ten sam temat z małemi zmianami obrabia z dziesięć dawniejszych sztuk, a „La femme" nic na prawdę nowego ani w treści ani w formie nie przynosi

„J'ADORE CA!" brzmi tytuł najnowszej operetki Willemetz i Saint Granier, której akcja polega na plątaninie różnych „qui pro quo", spowodowanych nieusprawiedliwioną zazdrością małżeńską, a muzyka H. Christine na kompilacji znanych melodyjek piosenkowych, Niewątpliwie jednak to przedstawienie dłuższy czas będzie zapełniać salę teatru „Daunon".

W TEATRZE „D'ART ATHENA" (ATELIER) wystawiono trzyaktową sztukę Rolanda Charmy p. t. „Ce que tu n'as pas fait".

Ta słaba, nieprzekonywująca a tendencyjna sztuka porusza ciekawe zresztą zagadnienia sprzeniewierzenia się ideałom artystycznym dla sukcesu pieniężnego, oraz dziedziczenia talentu.

„LE COUP DE DEUX", komedja pióra R. Dieudonnè i H. Géroule wystawiona w teatrze „de la Potiniere" należy do typu sztuk opartych na farsowym

motywie „kwadratu" małżeńskiego. W tym wypadku partner zdradzającej żony i partnerka zdradzającego męża zmieniają ugrupowanie, łącząc się i skłaniając w ten sposób małżeństwo do wierności.

TEATR „STUDIO DES CHAMPS ELISEES" nie dał specjalnie oryginalnego przedstawienia, wystawiając sztuczkę p. Albert—Jean p. t. „L'etrange épouse du professeur Stirbecke". Ani wprowadzenie na scenę cyrkowych „sióstr sjamskich", które zresztą nie były na prawdę zrośnięte ani miłość profesora do jednej z sióstr, która gaśnie, skoro się dowiedział, że nie jest na prawdę fenomenem, — nie daje nic istotnie nowego.

MAURICE ROSTAND, syn autora „Cyrana" wystawił w teatrze „Sarah Bernhard" wierszowany dramat p. t. „L'Archange". Motywem poetyckim jest rycersko i mistycznie pojęte powołanie lotnika wojskowego. Jednocześnie z autorem debiutował, jako odtwórca roli bohatera sztuki Paul Bernard, syn sławnego autora scenicznego—Tristana Sztukę, odtwórców i autora publiczność przyjęła entuzjastycznie. Natomiast krytyka zarzuca Rostand'owi, że jest niewolnikiem rymów, że dramatowi brak określonej ideologji (militaryzm czy pacyfizm) oraz struktury prawdziwie scenicznej.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 26 KWIETNIA 1925 R. Nr. 17

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Epoka gwiazd.

W zaniedbanej u nas dziedzinie piśmiennictwa w zakresie teatrologji ostatnie lata przyniosły pewne ożywienie. Zainteresowanie kwestjami teoretycznemi wywołało ukazanie się kilku książek w tym rodzaju, jednocześnie zaś zaczęły pojawiać się prace, poświęcone przeszłości naszego teatru, przeważnie o charakterze wspomnień osobistych, niekiedy. jak np. omawiane na tem miejscu dzieło Rapackiego — pretendujące do tego, aby stać się monografjami.

W piśmienniczym tym ruchu całkiem poczesne miejsce zajmują sami artyści dramatyczni starszego pokolenia, pragnący przekazać młodym to, czego sami byli świadkami. W ten sposób — nie mówiąc już o długoletniej działalności pisarskiej Władysława Krogulskiego — powstały pamiętniki Bronisławy z Ładnowskich Wolskiej i Leona Stępowskiego, oczekujące (podobnie, jak i pamiętnik Królikowskiego) na ukazanie się w druku. Względna jednak dla historji teatru wartość tego prac rodzaju każe nam wciąż oglądać się choćby za przyczynkami, ale pisanemi przez ludzi, istotnie do tego powołanych.

Dzisiaj możemy mówić o takiej właśnie książce [1]) autor jej bowiem, Józef Kotarbiński łączący w jednej osobie artystę dramatycznego z poważnym pisarzem, posiada niewątpliwie niezbędne przygotowanie do tego, aby własne choćby tylko wspomnienia ująć w sposób metodyczny, odgraniczyć rzeczy ważne od mniej ważnych i ocenić je właściwie z punktu widzenia estetyki i sztuki aktorskiej.



Józef Kotarbiński

To też stwierdzić należy, że praca jego z góry musi budzić zaufanie znacznie większe, niż książki jego kolegów ze sceny.

Postanowiwszy pisać o tem tylko, co sam widział i przeżył, nie poprzestał jednak Kotarbiński na utrwaleniu osobistych wrażeń i wspomnień, uzupełnia je bowiem cyframi i danemi, zaczerpniętemi z aktów i dokumentów. Pozatem zakres jego pracy jest szerszy, niż ten, jakiego po zapowiedzi w tytule można oczekiwać, gdyż nietylko rozpisuje się autor o aktorach i aktorkach, ale i poświęca specjalny, obszerny rozdział repertuarowi. Ściśle natomiast ogranicza się co do czasu omawianych faktów i zjawisk, rozpoczynając rzecz od r. 1865, kończąc zaś na 1876. Okres ten nie jest przypadkowy, lecz odpowiada mniej więcej ściśle „epoce gwiazd" w teatrze warszawskim, gdy zagadnienie gry zespołowej jeszcze nie istniało, wartość zaś widowisk polegała wyłącznie na wirtuozowskim popisie fenomenalnych talentów. Okres ten według Kotarbińskiego skończył się w dniu 24 czerwca 1876 r. z chwilą wyjazdu Modrzejewskiej.

Właściwą treść książki poprzedza rozdział pierwszy, zatytułowany: „Aktor-twórca"

[1]) Józef Kotarbiński. Aktorzy i Aktorki. Nakładem Mazowieckiej Spółki Wydawniczej Warszawa—Płock 1924. Str. 275+5 nlb. Z 8 portretami

w którym zasłużony artysta składa jakby swoje credo i w taki sposób wypowiada się w sprawie zagadnienia stosunku aktora do autora: „Aktor—artysta staje obok poety czasami nietylko jako odtwórca, ale jako współtwórca. Żadne jednak paradoksy i frazesy nie zmienią tej wielkiej prawdy, że wielcy poeci i autorowie dramatyczni są głównymi inicjatorami rozkwitu i świetności sceny, że z literatury czerpią swe soki kwiaty złudy scenicznej, które aktor-artysta koloryzuje po swojemu i przenika aromatem natchnienia“.

W rozdziałach następnych mamy krótsze lub dłuższe sylwetki poszczególnych aktorów i aktorek, z minimalnem tylko uwzględnieniem biografji, dające natomiast w stosunku do wybitniejszych artystów analizę najważniejszych ich ról. Analiza ta, oparta na gruntownej znajomości literatury dramatycznej i przedstawionych charakterów niezawsze wypada korzystnie nawet dla największych jak Królikowski i Żółkowski.

Rozpatrzywszy w dalszym ciągu szczegółowo repertuar teatru warszawskiego w omawianym okresie, daje następnie Kotarbiński (w rozdziale: „Uwagi ogólne“) syntezę gry aktorskiej w tej epoce, mówi o dominujących wówczas cechach dykcji i ekspresji, wreszcie charakteryzuje ówczesną społeczność aktorską i jej obyczaje. W zakończeniu, streszczając swój pogląd, podkreśla, iż „w tej właśnie epoce pod względem sztuki aktorskiej wytworzyły się najcenniejsze, później nie prześcignione walory naszej tradycji, kształtował się styl gry stołecznej, w której znalazły odbicie także przymioty obyczajowej kultury wyższych sfer towarzyskich w związku z rozwojem umysłowości i cywilizacji zachodniej. . W tej epoce gwiazd wielcy i znakomici artyści doprowadzili do wyżyn doskonałości kult żywego słowa i dykcji, w której błyszczały wszystkie klejnoty królewskiego płaszcza mowy polskiej“.

Przypominając nam w swej pracy tę epokę spełnił Kotarbiński rzecz pożyteczną i ważną, żałować tylko należy, że książka nie jest wolna od licznych błędów korektorskich*) i że nie zaopatrzono jej w indeks tytułów sztuk i omawianych ról.

Uwagi, poświęcone ich wykonaniu, są bardzo dla historji teatru polskiego cenne i budzą pragnienie, aby z czasem mogła okazać się dzieło, któreby dawało w monograficznem ujęciu zarówno charakterystykę głównych ról polskiego repertuaru, jak i ich wykonania przez wybitnych artystów. Do napisania takiego dzieła powołany jest, jak nikt dzisiaj inny, autor „Aktorów i Aktorek“, książki, którą zaskarbił sobie naszą wdzięczność i która oby zachęciła zasłużonego artystę-pisarza do pracy nad taką właśnie, jak wspomniałem monografją.

Mieczysław Rulikowski.

*) Oprócz tych, które uwzględnione są na końcu w erratach, poprawić trzeba jeszcze następujące: data śmierci Anastazego Trapszy nie 1995 lecz 1898 (s. 91); dyrektorem teatru w Krakowie był nie Józef lecz Jan Mączyński, początkowo spólnik, potem następca Chełchowskiego (s. 92); Abrahamowicz zamiast Abramowicz (ss. 153, 183 dwukrotnie, 185); Pańczykowski zam. Panczykowski (ss. 69 i nast., 101); prestigitator zam. prestidigitator (s. 99); Mûlhac zam Meilhac (s. 99); konserwacji zam. konwersacji (s. 110). Karsperlada zam. Kasperlada (s. 196); 1813, data ukazania się przekładu książki Coquelina „Sztuka aktora“ (s. 38). Do przeoczeń zaliczyć trzeba słowa, iż Frenkla zaangażował Muchanow (s. 183) lub, że w roku 1902 prezesem teatrów był Gudowski (s. 148).

Zawiodła autora również pamięć, gdy pisze, że w r. 1891 Modrzejewska występowała w Teatrze Wielkim (zam. w Letnim; s. 152).

Teatr popularny.

(Ankieta „Życia Teatru“).

Jednem z najważniejszych zadań teatru jest szerzenie piękna wśród najszerszych mas społeczeństwa. Niestety masy te, z powodu przesilenia finansowego, nie mogą sobie pozwolić niejednokrotnie na taki „zbytek“ jak teatr, koncert czy książka. Wielką więc rolę spełniają sceny t. zw. popularne, które masom tym ułatwić mogą uczęszczanie do teatru.

Redakcja „Życia Teatru“, uznając doniosłość zadań teatru popularnego, otwiera ankietę, zawierającą następujące pytania:

1) Jaki repertuar powinien mieć teatr popularny (nie dzielnicowy)?

2) Jaka różnica powinna i czy powinna być między teatrem popularnym a innym?

3) Czy teatr popularny może być propagatorem nowych form w dramacie i jego inscenizacji?

Udzielając pierwszego głosu dyrektorowi teatru im. Bogusławskiego, L. S Schillerowi tudzież kierownikowi literackiemu tej sceny, W. Horzycy, „Życie Teatru“ będzie umieszczać dalsze odpowiedzi w tej kolejności, w jakiej nadpływają do redakcji.

Red.

Odpowiedź na poruszone przez ankietę „Życia Teatru“ pytania zależna jest przedewszystkiem od rozstrzygnięcia kwestji, co się za teatr powszechny uważa. Przez teatr powszechny rozumie się dziś taki teatr, który dostarcza szerokim masom taniego

i łatwo strawnego pokarmu widowiskowego. Lecz w samym przymiotniku „powszechny" zawarty jest inny pierwiastek, nie mający z taniością strawy artystycznej nic wspólnego. Gdy bowiem szukamy w przeszłości wzorów teatru rzeczywiście powszechnego widzimy, iż teatrem powszechnym a więc przeznaczonym dla „powszechności społecznej", teatrem będącym zwierciadłem wieku, był każdy wielki teatr wyrażający świadomość kulturalną danej epoki. Teatrem powszechnym był w tem znaczeniu teatr grecki Ajschylosa i jego następców, teatrem powszechnym był teatr Szekspira, Moljera, czy teatr odrodzenia hiszpańskiego; one wypowiadały dusze swych społeczności, one, by użyć słów Norwida, „organizowały wyobraźnię narodową", a jeśli były przytem popularne, i mówiąc poprostu, miały powodzenie, to tylko z tego powodu właśnie, że były wyrazem swej epoki i swej „powszechności". Teatr powszechny, to scena zaspokajająca najwyższe potrzeby duchowe społeczeństwa w dziedzinie teatru; dlatego teatr ten niema nic wspólnego z teatrem rozrywkowym, a daje on tylko to wielkie wytchnienienie, jakie dawać musi wielka sztuka. Inne narody posiadały takie teatry, w największych okresach swej ekspansji materjalnej i duchowej; Polska dotychczas teatru takiego nie miała, mimo, że wielki dramat twórców polskich, od Mickiewicza do Micińskiego, służyć mógł za fundament, na którym teatr taki budowaćby należało. Polska znalazła się w położeniu, któremu niemasz podobnego w dziejach kultury: posiada ona wielki dramat, odzwierciadlający świadomość całego narodu, nie posiada natomiast odpowiednika teatralnego tego dramatu. Zadanie teatru w wysokiem tego słowa znaczeniu powszechnego precyzuje się wobec tego w sposób niemal automatyczny.

Teatr powszechny tak pojęty musi posługiwać się tylko repertuarem, który posiada moc „organizowania wyobraźni narodowej". Odchylenie od tej linji tłomaczą się tylko tem, że wypracowanie odpowiednika teatralnego o którym wspomniano wyżej, odbyć się może za pomocą szeregu prób, stanowiących niejako wstęp do pracy nad formą teatralną, w którą zamknąć się dadzą utwory Mickiewicza, Krasińskiego czy Wyspiańskiego. Odchylenia te mogą więc mieć charakter eksperymentu usprawiedliwionego tem, że nie jest to eksperyment dla eksperymentu, — tak popularny w dzisiejszych poczynaniach teatralnych na wschodzie i zachodzie — lecz zdobywanie pewnych elementów, z których powstać ma organizm teatru naszej epoki. Dlatego w teatrze powszechnym nie może być miejsca na jałową igraszkę estetyczną, skądinąd może interesującą, gdyż wszystko podporządkowane być musi dążności do stworzenia wielkiej budowli teatralnej, w której pomieścić ma się wizja wielkich poetów narodu.

Tymi więc tylko względami uzasadnić można pewne odstępstwa teatru powszechnego od linji wielkiego repertuaru. Odstępstwa te mogą mieć jednak tylko charakter przejściowy, gdyż naczelnem zadaniem teatru tego typu jest służyć za zwierciadło epoce swej i czasom, wyrażać świadomość zbiorową w najwyższej formie i nie pozwolić, by osłabło napięcie duchowe społeczeństwa, ten bezcenny kapitał powszechnego natchnienia, z którego wyrasta każdy wielki teatr. Takie osłabienie daje się zauważyć na zachodzie, gdzie ma powodzenie dziś wyłącznie niemal teatr rozrywkowy. Gonitwa za powodzeniem sprawia, iż społeczeństwo coraz bardziej oddala się od teatru jako wysokiego wyrazu swej świadomości, a teatr staje się funkcją nie uniesień zbiorowych, lecz wygody. Przystosowywanie się nietyle do pragnień, ile do gustu pulicznośći, to posuwanie się po linji najmniejszego oporu, mające zawsze za skutek to, że lenistwo uczuciowe widza żąda coraz to większych ustępstw i koncesyj; w ten sposób znieprawia się dusze, odpręża je i kultywuje ich karlenie. Obowiązkiem teatru powszechnego jest przeciwstawić się tej dążności, znamionującej staczanie się duszy zbiorowej i dlatego tak groźnej dla teatru, który chce być wysoką funkcją świadomości społecznej. Tylko obecność wielkości na scenie, wielkości choćby dawnej i umarłej, może tu służyć za remedjum; i na tem, na kultywowaniu prężności psychicznej, której wyrazem są tragedje greckie czy szekspirowskie, polegać musi działalność wychowawcza teatru powszechnego. Kiedyś mówiono, że literatura polska karmi naród swój „mlekiem lwów"; ten sam duch panować musi w tak pojętym teatrze powszechnym. Dlatego ma tu prawo wstępu wszystko z obcych piśmiennictw, co tknięte jest znamieniem wielkości i jest wyrazem wysokiego napięcia duchowego.

Jeśli chodzi o różnicę pomiędzy teatrem powszechnym a każdym innym teatrem to rzecby można, iż jedyna różnica polega na tem, że teatr powszechny nie może być nigdy teatrem „rozrywkowym". To przeciwne byłoby jego istocie, gdyż zadania, jakie nań spadają, są znacznie wyższej i rozleglejszej natury.

Dlatego też, jeśli ma sprostać swym zadaniom, teatr powszechny musi być teatrem nawskroś twórczym i to szczególnie w Polsce, gdzie nakaz stworzenia formy teatralnej, stanowiącej odpowiednik sceniczny naszego dramatu, musi być, na razie przynajmniej, naczelnym nakazem naszych dążeń w dziedzinie

teatru. Nie podobna wybrazić sobie, by odpowiedzieć można tym zadaniom bez największego wysiłku w kierunku stworzenia nowych form teatralnych. Konieczność tego jest organicznie związana z samem założeniem tak pojętego teatru powszechnego i tylko drogą nieustannego, świadomego wysiłku stworzyć da się to, co nazwać możnaby nowem prawem krystalizacyjnem teatru, gdy posługiwanie się wyświechtanemi szablonami teatralnymi równa się unicestwieniu sceny jako warsztatu twórczego, którym teatr powszechny musi być w każdej dziedzinie. Z tych samych względów dramat nowoczesny, o ile tylko wykazać się może poziomem obowiązującym w teatrze powszechnym, może i musi być uwzględniony w repertuarze. Ograniczenie się do repertuaru retrospektywnego z konieczności doprowadzić musiałoby do skostnienia, do śmierci teatru; repertuar przeszłości, choćby nawet dzieła Szekspira, jest w pewnem znaczeniu surogatem wielkiego krzyku pokolenia, o który modli się cała współczesna Europa. Gdyby nagle rozległ się ów krzyk, czyż nie jest jednym z pierwszych obowiązków teatru powszechnego uczynić wszystko, by krzyk ten rozległ się z jego desek?

Leon S. Schiller,
Wilam Horzyca.

Teatr ukraiński.

(Ciąg dalszy)

Równocześnie wysunęła się kwestja wybudowania stałego teatru we Lwowie. Sprawa ta nie jest zresztą nowa. Poruszono ją poraz pierwszy około r. 1880, i dzięki licznie napływającym składkom zakupiono posiadłość we Lwowie. Resztę kapitału podczas wojny przeznaczono na inne cele.

W r. 1923 utworzył się komitet, którego zadaniem miało być rozpoczęcie energicznej akcji w celu gromadzenia kapitału na budowę teatru.

Stworzono kooperatywę pod nazwą „Ukrainskyj Teatr", której głównem zadaniem jest zrealizowanie budowy stałego teatru ukraińskiego we Lwowie.

Jednakowoż wobec ciężkich warunków finansowych można sądzić, iż urzeczywistnienie zamierzonego dążenia nie ziści się prędko.

Wreszcie należy nadmienić, że we Lwowie przy Muzycznym Instytucie im. M. Łysenki powstała szkoła dramatyczna pod kierownictwem Al. Zaharowa i Mikołaja Woronego. Rozwija się ona dobrze dzięki fachowemu wykształceniu Woronego, autora pierwszej poważnej pracy z zakresu teatrologji w literaturze ukraińskiej p. t. „Teatr i dramat".

Z pośród wszystkich wędrownych teatrów najwięcej energji na prowincji wykazał teatr Orła-Stepniaka, byłego dyrektora, kijowskie-

15) Teatr „Nagich Masek".

(Ciąg dalszy).

Dwa są typy charakterologiczne w teatrze Pirandella. Jeden to dobroduszny filister i mieszczuch, który stworzywszy sobie światek skostniałych form, rozkoszuje się tym światkiem, bo mu jest w nim zacisznie, wygodnie i bezpiecznie. Zdobył sobie miejsce u koryta, przekonania jego są niewzruszonemi dogmatami, a nigdy mu do głowy nie przyjdzie, że to jego koryto, pozycja i dogmat jest tylko kruchą formą, pod którą płynie fala, że dynamika życia nie pozwoli na żadne tamowanie.

Ludzie tego typu żyją pod trwałym aspektem i z pod tego aspektu wyjść nie mogą.

Świat jest dla nich w gruncie rzeczy niezwykle prosty i nieskomplikowany dotąd, dopóki irracjonalne życie ich prostej konstrukcji nie zdruzgocze, a ich samych nie postawi w obliczu groźnej, niespodziewanej katastrofy. Twierdząc uporczywie, że rzeczywistość może być tylko jedna, negują tem samem rzeczywistość innych ludzi, w imię rzeczywistości, która dzisiaj wydaje im się prawdziwą, a która wczoraj zupełnie inaczej wyglądała. Przyjęli ją na wiarę, niby puste słowo: „góra, drzewo, ulica"...

Wierzą, że tę rzeczywistość dano im z góry, że jest ona niewzruszona, że każdy zamach na nią jest śmiertelnym grzechem (sztuka „Każdy na swój sposób"). Lecz nadchodzi moment, w którym trzeba wyjść poza cztery ciasne ściany swych doktryn i dogmatów i stanąć oko w oko z życiem płynnem, nieuchwytnem, tajemniczem i irracjonalnem.

Ta konfrontacja człowieka z chaosem istnienia, od którego oddzielał go dotychczas kruchy świat form konstrukcyjnych i jego własnej wyimaginowanej rzeczywistości — może się stać źródłem głębokiego, mało mieszczańskiego tragizmu, tragizmu ludzi codziennych i powszednich. Tragedja człowieka w większości sztuk Pirandella jest tragedją biednego Martina Lori; głupia irracjalna przypadkowość, druzgocze konstrukcję ży-

go „Ukraińsko Derżawnoho Teatru“. W r. 1922 zorganizował z ramienia „Proswity“ teatr w Drohobyczu, z którym przybył niebawem na występy gościnne do Lwowa. Jako podstawowe zadanie postanowił sobie Oreł Stepniak wystawianie sztuk ludowych.

Z końcem roku 1922 spotykamy trupę Orła-Stepniaka w Komyji, do której dotarł ze Lwowa, dając po drodze przedstawienia w Chodorowie, Stanisławowie i innych miastach. Przez cały sezon zimowy r. 1922 — 3 ma stałe miejsce oparcia w Kołomyji, skąd urządza objazdy do rozmaitych miast Pokucia, dając w całości siedemdziesiąt przedstawień.

Kiedy w Stanisławowie wznowiono teatr p. n. „Ukrainskyj Narodnyj Teatr im. Iw. Tobylewicza“pod kierow. St. Kłapowszczaka i J. Hajewskiego, urządza Stepniak przedstawienia pod tą firmą po wsiach i miastach do wiosny r. 1924, poczem pracuje jako reżyser teatrów amatorskich, a w r. 1924 po zorganizowaniu nanowo trupy aktorskiej osiedla się w Stanisławowie i urządza przedstawienia w specjalnej zbudowanej sali.

Teatr Wasyla Kossaka nie ma też określonego punktu oparcia. Dyrektor jego jest fachowym artystą, który głównie odtwarzał jako baryton role operowe. Podczas inwazji rosyjskiej po upadku teatru „Besidy“ udało się Kossakowi zorganizować mały teatrzyk p. n. „Lekkyj Teatr“, lecz władze rosyjskie nie pozwalają na urządzanie przedstawień w języku ukraińskim. W r. 1915 po odebraniu Lwowa przez wojska austrjackie próbuje założyć nanowo teatr „Besidy“, ale dość intensywną pracę w tym kierunku musi przerwać z powodu powołania go do wojska. W następnym roku tworzy własny teatr, lecz gdy ten upada, znów wznawia teatr „Besidy“; w r 1918 udaje się na Pokucie i przez trzy lata daje przedstawienia, mając stałą siedzibę w Kołomyji.

Teatr Iwana Kohutiaka powstał w r. 1920 w Stanisławowie p. n. „Ukraińskyj Ruchomyj dramatycznyj Teatr“ po rozwiązaniu istniejącego tam krótko teatru Sadowskiego. Kohutiak obieżdżał prowincję początkowo tylko z ludowym repertuarem, potem wystawiał również sztuki salonowe, a także opery i operetki. W lutym r. 1922 spotykamy się z jego trupą na Wołyniu; z trudem pracuje ten teatrzyk jeszcze przez rok, aż w r. 1923 bierze go pod swój zarząd: „Sojuz dijacziw“.

W r. 1922 organizuje Mikołaj Nachirniak teatr dramatyczny p. n. „Sztuka“ w Przemyślu. Początkowo rozwija się dość słabo, aż dopiero z chwilą, gdy reżyserję obejmuje w nim W. Berezowskyj, były artysta kijowskiego teatru Sadowskiego, zaznacza się silniejszy jego rozpęd. Po zmianie nazwy na „Dramatyczny Teatr im. Iwana Franki“ objeżdża ten teatr prowincję.

(d. c. n.) *Józef Gołąbek.*

---

ciową w której człowiek żył i w której było mu dobrze, lub względnie dobrze.

Jego świat nagle istnieć przestaje, a on sam zdezorjentowany nie wie dokąd ma iść i co począć ze sobą,—brak mu także rozmachu twórczego, energji witalnej, aby na gruzach starego życia wznieść nową konstrukcję, i złudzenie nowe. Ten rodzaj ludzi chce tylko jednej konstrukcji, pewności bezwzględnej, niezłomnej i wiecznej. Czasami tragizm tych ludzi komplikuje się. Po szeregu ciężkich przejść i wstrząsów, powoli, z trudem buduje sobie człowiek nowy świat, zaczyna żyć na nowo, jak gdyby zapomniał o całej przeszłości. Ale jest to tylko złudzenie, tamto życie cofnęło się w głąb, gotowe każdej chwili wpłynąć na powierzchnię („Pani Morli — jedna i druga“.) Wszędzie chodzi tutaj o ludzi niewiedzących, nieuświadomionych, ślepych, cierpiących bezwiednie.

W drugim typie charakterologicznym konflikt polegać będzie na zderzeniu się obudzonej świadomości z chęcią do statycznego ujmowania życia. Każdy z nas zna tę żądzę spoczynku, każdy dążąc, myśli o przystani, pragnie nie iść, lecz dojść, a gdy go burzliwa fala z jakiejś wysepki zmiecie, oszalałemi z bólu rękami chwyta się kępy traw, aby nie płynąć wraz z nurtem groźnej, tajemnej rzeki istnienia. Kępy traw i wysepki — to konstrukcje i formy nasze, groźna rzeka to życie samo!

Obudzona świadomość może być mniej lub więcej intensywną, mniej lub bardziej głęboką. O ile zdoła ona opanować całokształt życia, stać się czynnikiem dominującym, wtedy otrzymamy nowy typ Pirandela, typ, który poniekąd stoi już ponad życiem. „Komu się życie w poznaniu rozdwoji ten okiem krytycznem będzie musiał patrzeć na nasze prowizorja przypadkowości i formy zaktualizowane. Każda człowiecza konstrukcja obudzi w nim uczucie kontrastu. We wstrząsie i rozpadaniu się form jest bowiem coś komicznego i tragicznego zarazem. Im większą wagę przykładamy do tych form, tem jaśniej występuje kompletna ich nicość. Z tej dysproporcji rodzi się uczucie specjalnego ko-

Teatry żołnierskie.

Niemałą rolę w szerzeniu kultu piękna odegrać mogą teatry żołnierskie. Niestety nie zawsze referenci oświatowi danych oddziałów zdają sobie sprawę z zadań takiego teatru i posiłkują się repertuarem, w którym „Żyd w beczce" lub „Chrapanie z rozkazu" zajmują dominujące miejsce. Oczywiście—żołnierz po nużących ćwiczeniach chce czy to podczas prób czy na przedstawieniu zabawić się i dlatego nie należy pogardzać komedją czy farsą. Trzeba je tylko umiejętnie dobierać, przyczem nie wolno zapominać o tem, że nakazem dobrej farsy jest jej umiar artystyczny.



„Mazepa" na scenie teatru żołn. 69 p.p. w Gnieźnie



Scena i widownia teatru 69 p.p.

Należy jednak również pamiętać o tem, że prawdziwą rozkosz sprawia niefałszowana poezja i rzeczywiście zasłuży się ten teatr żołnierski, który, nie bacząc na skromne środki, jakiemi rozporządza, w obramowaniu najskromniejszych dekoracyj lub nawet bez nich, zaznajomi masy żołnierskie z nieśmiertelnemi dziełami wielkich poetów narodowych. Jakże wielką przyniesie to korzyść i zadowolenie moralne nietylko widzom ale i grającym, którzy, dzięki temu, zbliżą się do istotnego piękna.

W swoim czasie wspominaliśmy o pięknym wysiłku artystycznym marynarzy w Pucku, którzy wystawili „Lillę Wenedę" i sami wymalowali dekoracje, uszyli kostjumy i wykuli zbroje. Co za satysfakcja dla wykonawców!

---

mizmu". (Adriano Tilger „Studi sul Teatro contemporaneo".) Człowiek, który ten komizm widzi staje się jak gdyby reżyserem na scenie groteskowego teatru marjonetek.

„Każdy z nas gra grę życia! Pragnę się zadowolnić—już nie własnem życiem, ale patrzeniem na życie innych ludzi, a czasem spojrzeniem z zewnątrz na tę odrobinę własnego życia, którą przecież zmuszeni jesteśmy przeżyć"... „Moja obojętność wystarczy mi, aby nie stchórzyć już nie przed jednym człowiekiem, bo to głupstwo — ale przed wszystkimi i zawsze żyję w takiej atmosferze, że mogę się nie wzruszać niczem — ani życiem, ani śmiercią.

A co tu mówić o śmieszności wobec ludzi, o ludzkich, nędznych wybrykach? Nie obawiaj się—zrozumiałem tę grę!"... Usuwam się! Czy myślisz, że i we mnie nie powstają burze uczuć? Ale im się nie pozwalam rozszaleć! Chwytam je za rogi, poskramiam, przygważdżam! Widziałeś pewnie kiedy dzikie zwierzęta i pogromcę w menażerji?

Ale wierz mi, że ja sam, choć przecież jestem pogromcą — śmieję się potem sam z siebie, bo widzę się w tej roli, którą sobie wobec własnych uczuć narzuciłem". (Leon Gala w sztuce „Giuoco delle parti" — „Gra".) Taki człowiek jak Leon Gala na serjo niczego nie bierze i na wszystko patrzy z dystansu, ale od życia nie ucieka, z życia nie rezygnuje. a jego działanie jest zabawą. Jest to typ w gruncie rzeczy demoniczny, obejmujący całą skalę od groteskowego komizmu do satanicznej zgrozy. Trzyma w swem ręku losy ludzi, niby nici marjonetek, aby pociągać niemi dla własnej fantazji. Przed jego oczyma rozgrywa się dramat, lub komedja, lepiej zagrana niż na scenie teatru, bowiem grają je ludzie żywi, którzy nie czując szminki na swych obliczach, wgrali się w swoje role i zapomnieli kim są. Granica między życiem a sceną zaciera się.

Życie jest, jak teatr, a teatr, jak życie. I tak jak widz w teatrze, wzrusza się i przejmuje, ale przy tem wszystkiem zachowuje świadomość, że jest tylko widzem, tak i Pirandellowski człowiek „wiedzący" Leon Gala

Obecnie mamy do zanotowania nowy czyn artystyczno-kulturalny żołnierzy; to przedstawienie ni mniej ni więcej, tylko—„Mazepy“ Słowackiego w 69 p. p. w Gnieźnie. Bezużyteczną halę zamieniono w wcale ładnie prezentujący się teatr, obliczony na tysiąc widzów. Amatorzy—bardzo słusznie—nie odrazu porwali się na wykonanie wielkiego dzieła. W teatrze, otwartym w każdą niedzielę i święto, wystawiano od listopada ubiegłego roku lżejsze utwory i w ten sposób za najamiano się z kunsztem aktorskim. Wytężonej pracy reżysera teatru pułkowego, porucznika Malejewskiego zawdzięczać należy, że można się było wreszcie zdobyć na staranne wystawienie „Mazepy“, które odbyło się kilka razy przy wypełnionej sali. Jakież ma to znaczenie nie tylko dla żołnierza, ale i dla ludności cywilnej, nie mającej w Gnieźnie stałego teatru! Żołnierz spełnia wobec niej rolę szerzyciela kultury.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Polski: *„Okręt sprawiedliwych“, widowisko dramatyczne w 3 aktach Mikołaja Jewreinowa* (*18. IV*).

Czy można stworzyć jakieś nowe, idealne życie, z ziemią nie mające nic wspólnego? Zagadnieniu temu, które nie wymaga — co prawda — głębszego zastanowienia, poświęca Jewreinow swój nowy dramat. Garstka ludzi zwana „szaludem“ czyli szajką ludzi dobrych chce przetworzyć świat na nowe wartości: zrazu czyni dzieła dobroci na ziemi, ale dochodzi do przekonania, że trzeba się od ziemi całkiem oderwać i stworzyć nowe warunki bytu daleko od ludzi. Tkwi w tem niewątpliwy błąd Jewreinowa, gdyż działanie tych ludzi „sprawiedliwych“ na ziemi od razu wykazałoby nicość prób oderwania się od życia. W kilkuaktowym dramacie musiał Jewreinow ludzi „sprawiedliwych“ odosobnić, by w akcie trzecim wykazać całą jałowość ich wysiłków. W tym akcie wykazuje autor że życie to walka ale walka, dająca piękno. Zupełne oderwanie się od życia jest szaleństwem, w dodatku szaleństwem nieraz szkodliwem. Zwłaszcza, gdy hołduje się zasadzie niesprzeciwiania się złu. Życie można upiększać, teatralizować, ale nie można się od niego odwracać.

Dramat Jewreinowa, przedstawiający w dość realnie ujętej alegorji powyższe prawdy, grzeszy nagromadzeniem zewnętrznych efektów, przypominających budowę „Czerwonego młyna“. Element widowiskowy góruje ustawicznie nad wartościami dramatycznemi, nie wiążąc się z niemi organicznie. Nic więc dziwnego, że — jak słychać — można ten utwór grać według kilku zakończeń.

Borowski wyreżyserował widowisko z tą sprawnością techniczną, którą wykazał już w „Czerwonym młynie“. Samborski dał znów ciekawą kreację, ujętą bardzo oryginalnie. Jego scena końcowa była najarystyczniejszym momentem przedstawienia.

Wube.

gra, nie tracąc świadomości swojej gry. Jego stosunek do życia jest ironiczny i demoniczny. Mimowoli nasuwa się porównanie z Gogolowską koncepcją djabła. U Gogola djabeł jest pojęciem codzienności życia, czegoś szarego, nieznośnego, nudnego, leniwego, czegoś, co pokrywa patynę szczerości życia. Ale ta szczerość życia jest zawsze mocniejsza, gdyż życie ma tendencję do zrzucania z siebie pleśni. Jest to śmiech przez łzy, komizm polegający na przerwaniu powłoki przez bezpośredniość życia. Człowiek zagubia tę bezpośredniość, wypada z niej, żyć z nią nie potrafi, ponieważ ma wrodzony lęk przed nieograniczonym horyzontem, przed płynnością życia. W komizmie gogolowskim przeważa nastrój lirycznej melancholji. U Pirandella mamy zły śmiech i nastrój demoniczno-groteskowy. Jego komizm rodzi się z poczucia kontrastu, z przeciwieństwa między tą wieczną chęcią ludzką do zasklepiania się, a faktyczną istotą życia, która do takiego zasklepiania się nie dopuszcza.

Dla Bergsona istotą komizmu jest zmechanizowanie życia (przykład błaznów, naśladujących kule bilardowe.) Pirandello ze swego dystansu ironicznego patrzy, jak pęd życia zostaje wstrzymany i ujęty w gwałtownie narzucone formy, jak później następuje chwila odprężenia, a jego antyracjonalna sztuka posiłkująca się fundamentalną zasadą antytezy wywraca do góry nogami prawa, normujące życie i tradycją uświęcone stosunki. Swoista, przeintelektualizowana ironja Pirandella ma więc swoje źródło w filozoficznym światopoglądzie.

Płynie z refleksji, która, jak każda refleksja nie pozwala żyć naiwnie, każe iść ciągle dwa kroki naprzód i jeden w tył, każdy przedmiot obchodzić ze wszystkich stron, aby nigdy nie dojść do konkluzji, że z tej właśnie, a nie z innej strony patrzeć musimy.

d. c. n.

Edward Boyé.

Teatry w Czechosłowacji.

W ostatnich tygodniach najwięcej aktywności wykazał w Pradze „Teatr Miejski" na Vinohradach; znajdujemy tam w repertuarze wiele sztuk oryginalnych.

Ku uczczeniu 75-ej rocznicy urodzin poety Władysława Stroupeżnickiego wystawiono jego trzyaktowy dramat p. t. „Na valdštejnské szachtie", w którym wyraźnie uwydatniła się epoka literatury czeskiej w chwili przechodzenia jej od romantyzmu do realizmu. Przedstawicielem zamierającego prądu literackiego jest stary romantyk Stefanides, który szuka szczęścia dla klas robotniczych przez usiłowanie otwarcia kopalni miedzi w Karkonoszach, lecz zamiary jego nieurzeczywistnione stają się powodem jego tragedji — bohater nie umiał działać w środowisku realnem.

Sztuka Franciszka Szramka p. t „Sąd", podobnie jak i poprzedni jego utwór p. t. „Hagenbech", osnuwa się około wojny. Autor stara się wykazać, że podczas wojny żołnierze są wszyscy jednakowi, że nie zdobycze wiedzy, lecz własna siła duchowa stanowi o wartości żołnierza. Jako bohater występuje porucznik Roubal, który znajduje się na froncie włoskim, a nie mając długo wiadomości od narzeczonej, zniechęca się do obecnego zwierzęcego życia. Nie chce on też w momencie wściekłości udzielić urlopu Hanyszowi, swemu podkomendnemu, który w krótkim czasie ginie. Roubal wzruszony tem udaje się do narzeczonej Hanysza i wyznaje przed nią winę za śmierć jego i uzyskuje od niej przebaczenie. Jest tu więc silnie podkreślony czynnik moralny.

Ważną nowością w tymże teatrze było wystawienie dramatu 3 aktowego (w 15 obrazach) Franciszka Langera p. t. „Peryferja", mającego wybitnie etyczny podkład. Bohaterem sztuki jest tancerz z baru, Franciszek, który za współudział we włamaniu dostaje się do więzienia. Po powrocie z niego znajduje w swem mieszkaniu prostytutkę Annę, wywiązuje się miłość między nimi; kiedy raz Anna sprowadziła sobie kogo innego, Franciszek, nadszedłszy niespodzianie, zabił go w przystępie gniewu. Wynosi on trupa i składa go w takiem miejscu, iż zrodziło się przypuszczenie, że zabity zginął przypadkiem. Jakkolwiek z tej strony Franciszek jest spokojny, to jednak dręczą go wyrzuty sumienia. Zgłasza się do policji, lecz tu mu nie wierzą, idzie do żony zabitego, lecz ta jest zadowolona, że mąż jej nie żyje, wkońcu były sędzia, usunięty za pijaństwo a zwolennik absolutnej sprawiedliwości, radzi Franciszkowi, by dla uspokojenia sumienia zabił jeszcze kogoś drugiego; ten jednak na drugie zabójstwo zdobyć się nie może. Wówczas Anna, widząc jego męczarnię i zniechęcona do życia, zmusza go do zabicia jej.

Sztuka ta, przepojona intelektualizmem, zbliża się do sztuk Pirandella, ale autorowi nie powiodło się stworzyć harmonijnej całości, wskutek czego powstał kalejdoskop obrazów, który należało wyjaśnić przedmową specjalnej osoby przed każdym aktem. W każdym jednak razie umiał autor uniknąć momentów kryminalistycznych, a położyć nacisk na psychologiczne.

Z teatrów prowincjonalnych warto zwrócić uwagę na działalność „Teatru Narodowego" w Ołomuńcu. Dla północnej i środkowej Morawy jest on jedynem środowiskiem kulturalnem, a dzięki poparciu społeczeństwa przystąpi niebawem do przebudowy dotychczasowego gmachu. „Teatr Narodowy" w Bratislawie rozpoczął występy gościnne w Wiedniu w „Bürgertheater"; wszystkie pisma wiedeńskie, poczynając od „Neue Freie Presse" piszą z dużem uznaniem o sposobie wystawienia przez Nedbala „Sprzedanej narzeczonej". O ile opera bratislawska zdobywa sobie coraz większe uznanie, o tyle stworzenie zespołu dramatycznego słowackiego stale napotyka na zasadnicze trudności tak ze względu na brak aktorów, jak również i sztuk oryginalnych. Powoli jednak widoczna jest zmiana ku lepszemu i coraz więcej sztuk słowackich ukazuje się na scenie, a dotychczasowi aktorzy czescy poczynają grać także po słowacku. Niedawno wystawiono oryginalny dramat słowacki J. Gregora-Tajowskiego p. t. „Śmierć Dżiurka Langsfelda", osnuty na wypadkach r. 1849, kiedy Słowacy chwycili za broń przeciw Węgrom; autor podkreślił nietylko walkę narodu o wolność, lecz także dał obraz jego niedoli i ucisku.

Józef Gołąbek.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia, iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru" z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jaboczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 3 MAJA 1925 R. Nr. 18

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Teatr popularny.

(Ankieta „Życia Teatru").

2.

T. ZW. „TEATR POPULARNY".

I.

Od dawien dawna, zarówno w Polsce, jak w całej zachodniej Europie istnieje nierozwiązane zagadnienie teatru dla szerokich mas, teatru idealnego, któryby mógłby połączyć „wielki repertuar" z dostateczną frekwencją. Samo zagadnienie rozwiązywano praktycznie w Niemczech, Francji i Włoszech, wszystkie jednak dotychczasowe próby nie posunęły sprawy naprzód. Zarówno z dyskusyj publicznych, jak z prób zastosowania takiego lub innego programu, pozostawało w końcu wiele górnych frazesów, szereg „ciekawych" widowisk, które niekiedy budziły zachwyt specjalistów, ale nie wytworzyły na stałe żadnego nowego typu teatru. Zdarzało się często, iż założyciel nowego „teatru popularnego" zyskiwał szeroką sławę wskutek kilku doskonale udanych realizacyj scenicznych, ale wkrótce potem same widowiska przestawały istnieć.

Kwestja jest, istotnie, bardzo trudna. Na gruncie polskim towarzyszy jej jeszcze większy zamęt pojęć, niż zagranicą. Mamy trzy bieżące wyrażenia na oznaczenie teatru dla szerokich mas: teatr l u d o w y, teatr p o p u l a r n y i teatr p o w s z e c h n y. W zasadzie są to synonimy tego samego przedsięwzięcia; w gruncie rzeczy jednak, — i synonimy te, i sam charakter przedsięwzięcia jest do tej pory bardzo nieokreślony. Dotychczas jeszcze w naszych dyskusjach teatralnych tłucze się liczmanowy frazes: „to dobre dla teatru ludowego". Frazesu tego używa się zazwyczaj wobec widowiska, które stoi na bardzo niskim poziomie zarówno pod względem koncepcji ideologicznej, jak i wykonania. Prosty wniosek z takiego frazesu jest tylko jeden, a mianowicie, iż teatr ludowy powinien być niedorzeczny, trywialny, naiwny, wykonany słabo. Suggestja ta wydała istotnie wiele utworów specjalnej „ludowości" i szereg teatrów takiego właśnie niskiego poziomu.



fot. S. Brzozowski

Samborski jako kapitan w „Okręcie Sprawiedliwych" Jewreinowa

Za czasów zaborów nie mogło być mowy o jakiejś racjonalnej organizacji widowisk dla szerokich mas. Rząd rosyjski czuwał nad tem, ażeby teatry takie nie wychodziły właśnie poza pewien zakres zadań bezbarwnych, rubasznych, bylejakich. Na Pradze zbudowano teatr „ludowy" pod egidą kuratorjum trzeźwości, w którem władze rosyjskie (a przedewszystkiem policja) brały bardzo czynny udział, aby nie dopuścić do wpływów patrjotycznych jakichś świadomych celu działaczy polskich. Istotne eksperymenty teatrów „powszechnych" i „popularnych" rozpoczęto w Krakowie, gdzie przez szereg lat, pod opieką gminy istniał i rozwijał się wcale niezły teatr dla szerokich mas ludności.

Teatr ten został odrazu postawiony na kruchych podstawach, bo zmuszony był grać c o d z i e n n i e, tj. zarówno w dni powszednie, gdy klasy pracujące nie mogą udawać się na odświętne bądźcobądź wieczory. Gmina krakowska doszła do wniosku, że teatr popularny winien się utrzymać przy drobnym zasiłku budżetowym, wskutek czego teatr popularny zmuszony był szukać atrakcyj rozrywkowych niższego rzędu. Wreszcie gmina krakowska zaniechała zupełnie swego poparcia i teatr popularny zamknięto.

W stolicy od lat dziesięciu teatry „popularne“ i „ludowe“ wiodą żywot suchotniczy. Najdłużej trwający teatr przy ulicy Chłodnej miał zawsze najsłabszą opiekę kierowniczą i najsłabszych wykonawców. Prowadzony był zwykle bez kontroli krytyki a zarząd miasta uważał, iż wobec tej ważnej sceny spełnia całkowicie swe zadanie, gdy jej udziela subsydjum, które później odbiera w formie podatku od widowisk. To też ten teatr, który w niedziele i święta cieszył się podobno wielką frekwencją, jest właściwie mitem, bo wiemy o nim niezmiernie mało.

Teatr przy ulicy Śniadeckich opanowali księża, którzy zamierzali z niego uczynić propagandę chrześcijańską. Zamierzenie nie udało się. Teatrzyk ten przechodził z rąk do rąk, zawsze mało w dni powszednie uczęszczany, zawsze nie mający jasno określonego programu, zawsze pracujący od przypadku do przypadku.

Przez kilka lat działo się nieźle w teatrze Praskim. Zrazu walczył on z niedostatkiem i stał ofiarnością artystów, żyjących w nędzy, aż się dostał pod egidę zarządu miasta i pod kierunek zapalonego dyrektora, B. Gorczyńskiego. Trudno twierdzić, ażeby teatr Praski w tej epoce magistrackiej był teatrem „popularnym“. Wyrósł on na dobry teatr dzielnicowy, który obsługiwał ogromne przedmieście bardzo sprawnie. Po kilku latach zainstalowano go w dawnym gmachu operetki, jako teatr im. Bogusławskiego. Na Pradze grywała potem bylejaka trupa, pozbawiona kierunku i kontroli, teatr zaś im. Bogusławskiego wyrósł na filję Rozmaitości, spełniając jakby te same zadania, które Odeon paryski spełnia wobec Komedji Francuskiej. Niebył to jednak ani teatr „popularny“, ani „powszechny“ w tem znaczeniu, jakie mu przypisywano. Zamienił się na tańszy teatr dla inteligencji, a taniość ta tak zwiększała jego niedobory finansowe, że magistrat, idąc po zwykłej swej linii najmniejszego oporu, zamknął go zupełnie.

Znalazła się gromadka ludzi odważnych i entuzjastycznych, którzy pod kierunkiem świetnego reżysera, p. L. Schillera, postanowili prowadzić teatr „powszechny“ jako przedsięwzięcie prywatne. Nie przeraził ich fakt, że pomimo bardzo niskich cen, muszą płacić magistratowi 30% tytułem czynszu i podatku od widowisk. Nie chcieli pojąć, że w takich warunkach, bez żadnych kapitałów zapasowych, teatr „powszechny“ istnieć nie może. Zwrócili uwagę na fakt, iż Polska „posiada wielki dramat, odzwierciadlający świadomość całego narodu, nie posiada natomiast odpowiednika teatralnego tego dramatu“. I oto, wierząc, że teatr powszechny „nie może być nigdy teatrem r o z r y w k o w y m“, postanowili stworzyć „scenę zaspokajającą najwyższe potrzeby duchowe społeczeństwa w dziedzinie teatru“. Jednocześnie zapewniają, iż nie podobna sobie wyobrazić, aby „można odpowiedzieć tym zadaniom bez największego wysiłku w kierunku stworzenia n o w y c h f o r m t e a t r a l n y c h“. Ta bohaterska postawa kierowników wydała, przy najskromniejszych środkach, szereg najlepszych widowisk sezonu teatralnego w Warszawie.

Czy jednak działalność artystyczna teatru im. Bogusławskiego, która złamać musiała nawet tępy opór magistracki, jest właśnie działalnością idealnego teatru „powszechnego?“ Czy jego repertuar i jego szukanie nowych form nasuwa zdecydowaną myśl o wskazaniach stałego kierunku takiego przedsięwzięcia?

Przyjrzyjmy się tej sprawie bliżej.

Jan Lorentowicz.

3.

Odpowiedź na obecną ankietę „Życia Teatru“ sprawia mi dwojakiego rodzaju trudność: 1) dlatego, że nie wiem, jak należy rozumieć określenie: Teatr popularny, 2) że nie znam się na sprawach „popularyzacji“.

Teatr popularny — a więc czy, zgodnie z etymologją, ludowy, t. j. dla warstw o niskim poziomie przygotowania literackiego i artystycznego, czy też powszechny, tak jak np. bibljoteki powszechne, przeznaczony dla wszystkich i popularność swoją zasadzający przedewszystkiem na przystępności cen?

W pierwszym wypadku sąd o tem, jaki repertuar powinien mieć teatr popularny, właściwie usuwa się z pod kompetencji ludzi, zajmujących się zagadnieniami artystycznemi teatru, należy natomiast raczej do pracowników na niwie oświatowej. Osobiście nie umiałbym go sformułować, niedostatecznie orjentując się w t. zw. „potrzebach duchowych“ t. zw. „ludu“.

Jeżeli natomiast mówimy o teatrze popularnym jako powszechnym, to, oczywiście, odpowiedź jest tu prostsza.

Repertuar takiego teatru może obejmować wszystkie sztuki z wyjątkiem tych które muszą być uważane za niestosowne dla pewnych kategoryj właśnie z uwagi na to, że do takiego teatru może i powinien trafić każdy najbogatszy i najbiedniejszy t. zw. „inteligent" i człowiek o bardzo niskim poziomie umysłowym. A więc np. ryzykowna w treści i wyrazie komedja może być tolerowana w teatrze nie dla wszystkich (przynajmniej w teorji) dostępnym, nie byłaby jednak na miejscu w teatrze powszechnym.

Podobnież nie powinien znaleźć się w jego repertuarze utwór, który nie przez wszystkich może być właściwie zrozumiany.

Pisząc to odpowiadam na drugie pytanie a zdaję się że i na trzecie, uważam bowiem, że tak samo i w sprawie propagowania nowych form należy uznać, iż w teatrze, przeznaczonym dla wszystkich można propagować wszystkie te nowe formy, co do których niema wątpliwości, iż będą przez wszystkich zrozumiane i odczute.

Jakie w tejże kwestji należy zająć stanowisko w stosunku do teatru popularnego — ludowego, na to, zgodnie z tem co napisałem na wstępie odpowiedzieć nie umiem (bodaj jednak, że odpowiedziałem, wychodząc bowiem z założenia powszechności nie możemy, z niej naturalnie, wyłączyć i tej kategorji widzów, dla której istnieją specjalne teatry ludowe).

Mieczysław Rulikowski.

4.

1. Teatr popularny powinien mieć repertuar, stojący na wysokim poziomie artystycznym z wysunięciem na pierwszy plan arcydzieł poezji, i nie należy się wcale obawiać, że tego rodzaju utwory będą niedóstępne dla publiczności tego teatru, bo charakterystyczną cechą rzeczy wielkich jest ich prostota.

Widzom teatru popularnego należy dawać jaknajwięcej słońca i radości, lub też, przerzucając sie do drugiego bieguna — rzeczy mocne od Ajschylosa począwszy. Wystrzegać się jednak należy wszelkich roztrząsań filozoficznych i problematów t. j. sztuk z tezami.

2. Teatr popularny powinien być najtańszym teatrem, a jednocześnie mieć pierwszorzędny zespół wykonawczy, a więc powinien być szczodrze subsydjowany przez rząd i miasto. Różnica między teatrem normalnym a teatrem popularnym winna polegać na tem jedynie, że teatrowi popularnemu nie wolno nigdy, dla względów kasowych wystawiać utworów o nizkim poziomie. Jestem bezwzględnym przeciwnikiem wszelkiej cenzury. Lecz do literatury gwiazdkowej dla dzieci i repertuaru teatru popularnego stosowałbym najostrzejszą cenzurę prewencyjną pod względem artystycznym, bo i w pierwszym i w drugim wypadku idzie o strawę dla dusz prostych i jeszcze nieurobionych.

3. Teatr popularny nietylko może być, lecz powinien być propagatorem najnowszych i najlepszych form inscenizacji, lecz nie będących in statu nascendi, a tych tylko, które, po przejściu prób ogniowych, zyskały sobie uznanie na scenach.

Jednem słowem — unikać eksperymentów, a dawać pod względem wykonawczym rzeczy stojące na najwyższym poziomie.

Jan Adolf Hertz.

5.

Definicję teatru popularnego ustalić możemy dopiero wówczas, gdy porozumiemy się co do znaczenia przymiotnika „popularny". Populus — wiadomo: lud. Co to jest lud? Czy uważać będziemy za lud sfery ubogie, zarobkujące na życie ciężko, niekiedy pracą rąk, czy też definicją „ludu" obejmiemy ludzi umysłowo i uczuciowo „niewyrobionych", powiedzmy: upośledzonych pod względem wrażliwości, naiwnych, takich, co nigdzie nie bywali w świecie i dlatego nie wiele wymagają? Nie wiadomo. Mamy przecież doskonale wykarmioną hołotę, zalegającą po wojnie parkiety i loże wszystkich niepopularnych, drogich i wspaniałych widowni Europy i Ameryki, mamy snobów w smokingach i frakach, którzy udają, że rozumieją utwory sceniczne, na których się nudzą i nie ziewają tylko przez wzgląd na siebie samych. Z drugiej strony jednak nie da się zaprzeczyć, że ludzie, którzy dzięki swoim uprzywilejowanym warunkom mogą sobie pozwolić na rozszerzanie kręgu interesów duchowych — mają prawo wymagać od teatru widowisk oryginalnych, nigdzie nie widzianych, nawet trudnych.

W chwili obecnej t. zw. inteligencja jest zdeklasowana, niema pieniędzy na teatr drogi, ale jej zubożenie materjalne nie oznacza zubożenia intellektualnego. Ta inteligencja, choćby nawet była nieco zblazowana wspomnieniem dobrych, dawnych czasów chętnie — zdaje mi się — poda rękę sferom robotniczym o wielkiej pojemności serca, żołnierzom, rzemieślnikom i młodzieży. Dlatego teatr popularny powinien mieć — mojem zdaniem na złość wszelkiej hołocie — repertuar złożony z arcydzieł zarówno nowych jak i starych i nie „zniżać się" z pobłażaniem w kierunku tanich efektów.

Właściwie między teatrem popularnym, a jakimkolwiek innym nie powinno być żadnych różnic i przypuszczam, że do tego kiedyś w przyszłości dojdzie: będą tylko teatry artystyczne, dla wszystkich, oraz teatry luksusowe, niekoniecznie artystyczne dla zblazowanej hołoty. Tymczasem jednak teatr popularny winien w odróżnieniu od innych teatrów wychowywać sobie publiczność, aby ją przysposobić do celów wcale nie „popularnych“ w znaczeniu minionem.

Żaden inny teatr, jak tylko popularny — nie może tak swobodnie propagować nowych form w dramacie i incenizacji. Wynika to z poprzedniego twierdzenia. Prawdziwa niesnobistyczna inteligencja, przyjmie wdzięcznie każdy nowy, szczery wysiłek, będzie to dla niej odświeżeniem nawyku, zaś sfery robotnicze, nie obciążone żadną dziedzicznością nie będą miały czego przezwyciężać.

Dlatego wydaje mi się, że teatr im. Bogusławskiego w Warszawie spełnia znakomicie zadania teatru zarówno popularnego dla mas, jak i sceny eksperymentalnej, tak długo czekanej przez inteligencję.

Józef Wittlin.

Nowa Rosja a teatr.

Rozrost teatru w Nowej Rosji nie da się zaprzeczyć. Podług cyfr sądząc jest on olbrzymi. Gdy przed wojną, w roku 1914 liczono w Rosji (bardzo już wówczas teatralnej) siedemdziesiąt teatrów stojących na wysokości zadania i 140 teatrów pośledniejszych, czyli razem 210 teatrów, obecnie (wedle statystyki oficjalnej z roku 1920) jest 2197 teatrów utrzymywanych przez rząd, 268 teatrów, utrzymywanych przez instytucje ludowe i 3452 czynnych teatralnych organizacji po wsiach— razem więc 5917 scen [1]).

Samo zestawienie liczby 5917 i 210 przytłacza, lecz i ta statystyka nie oddaje dokładnie stanu rzeczy.

Przecież Rosja dzisiejsza mniej ma mieszkańców — lekko licząc —o jakie trzydzieści miljonów. Odpadły od niej najgęściej zaludnione i w masie bodaj najkulturalniejsze ziemie zachodnie, Królestwo Polskie, Litwa, Łotwa, Estonja, odpadła Finlandja, ubyło mnóstwo ludzi na wojnie, wytraciła trzy czwarte inteligencji czerezwyczajka i sprzymierzone z nią głód i zarazy. Rosja skurczyła się, wyludniła, zubożała. Tę poprawkę trzeba przy cyfrach wyżej wymienionych postawić i dopiero oceniać rozwój życia teatralnego w obecnej Rosji.

Użyłem wyrażenia rozwój życia teatralnego umyślnie, bo gdyby nawet liczba scen w Rosji z dwustu dziesięciu podniosła się na dziesięć tysięcy jeszcze to nie będzie oznaczać rozwoju teatru.

Otóż statystyka sowiecka przekonuje nas dowodnie, że ruch teatralny w Rosji jest niebywały, ale czy tym magnackim liczbom odpowiada jakość?

Na to pytanie najtrudniej odpowiedzieć, gdy się samemu w Rosji nie było i nie widziało się własnymi oczyma jak się tam gra. Z tego co do nas dotarło, z występów „Krzywego Zwierciadła“ można mieć tylko opłakane wrażenie. Ale choćby całą Rosję dzisiejszą uważać za krzywe zwierciadło rozsądku, niepodobna przypuszczać, żeby tam nic więcej i nic wyżej nie było nad to „Krzywe Zwierciadło“, które się do nas wybrało po złote polskie. Owszem z tego co czytam, co widzę w reprodukcjach, co słyszę z opowiadań naocznych świadków, nie bardzo zresztą entuzjazmujących się sowietami, nowy teatr rosyjski nie ma nic wspólnego z metodami gry, wystawy i reżyserji „Krzywego Zwierciadła“... Jest to teatr tak inny, że nie sposób wrażeń teatralnych, jakie się w nim odbiera, zestawiać z temi wrażeniami artystycznemi, których zwykliśmy szukać w naszych teatrach.

Słowa, które tu piszę powtarzam nie za jednym autorem, czytać je możecie we wszystkich korespondencjach teatralnych z Rosji Sowieckiej. I wystarczy spojrzeć na reprodukcje fotograficzne przedstawień rosyjskich, by znaleść potwierdzenie tych słów. Wystarczy poczytać trochę jak nowym żargonem pisane są artykuły teatralne rosyjskie i jak dla przeciętnego czytelnika niezrozumiałe, są nawet objaśnienia o nowym teatrze rosyjskim, żeby nie utożsamiać „Krzywego Zwierciadła“ z nowym teatrem rosyjskim...

Rzecz jasna, że o jakimś jednolitym teatrze rosyjskim mowy być nie może. Od przeżytych form teatru burżuazyjnego, od skazanych na zagładę, ale przecież istniejących odczuć i pomyśleń, zwiazanych z dawnym ustrojem społecznym, z dawną religją, etyką i obyczajem, poprzez najbardziej rewolucyjne i przewrotne formy aż, znowu do nepmańskiego światopoglądu znajdziecie wszystko w tem ogromnem laboratorjum nowych form życia społecznego, w tym fermentującym wszystkimi fermentami zakwasie, jakim jest Rosja Sowiecka.

[1]) Przytoczone cyfry i inne daty biorę z dzieła Huntly Cartera „The New Theatre and Cinema of Sowiet Russia“. London Chapman and Dodd 1924.

Sowiety tolerują i dawny teatr Stanisławskiego i nie bronią, przynajmniej pozornie, egzystencji teatrom czy teatrzykom rozrywkowym dla nepmanów, których hodują tak jak Baba Jaga podtuczała dzieci, by było potem kogo zjadać.

Miłością jednak pałają tylko do teatru, który gloryfikuje rewolucję, uwielbia nowy ustrój, i pośrednio i bezpośrednio jest narzędziem agitacyjnym wśród mas. I z całą świadomością wyzyskują propagandystyczną siłę teatru. Jest to i droga najmniejszego wysiłku w ich położeniu ekonomicznem. Podczas bowiem gdy prasa i książka ma przeszkody w kosztownym do zwalczenia analfabetyzmie, a kino w trudnościach organizacyjnych, jako przemysł skomplikowany i wielkiego kapitału wymagający, teatr najłatwiejszy jest do sformowania nawet na zapadłej wsi, a w efekcie działania przewyższa wszystkie inne formy propagandy, gdyż działa i kształtem widomym i ruchem i słowem żywym. Prócz zatem głuchoślepych teatr trafia do wszystkich nie wyłączając najbardziej zagorzałych analfabetów...

Stąd też ta mnogość teatrów w Rosji Sowieckiej. Stąd też i żywotność ruchu teatralnego w Rosji. Jak drzewo zasila się sokami ziemi, tak teatr naprawdę żyje tylko wtedy, gdy jest z masą zespolony, gdy korzeniami wrasta w tłum. Entuzjazm publiczności jest tak dla niego potrzebny jak słońce dla rozkwitu rośliny. Przez publiczność i dla publiczności jest teatr.

Te wszystkie naturalne warunki ma dziś teatr w Rosji. Jego funkcje biologiczno-społeczne są tam szanowane jak nigdzie, rozumiane i otaczane opieką. I przy całym krytycyzmie z jakim odnieść się należy do form tych czy innych teatru rosyjskiego nie można inaczej niż Carter wyrazić się o nim, że jest to jedyny w swoim rodzaju teatr, bo związany jednością organizacyjną. I dalej jeszcze należy powtórzyć za Carterem, że teatrowi temu złożonemu ze wszystkich teatrów rosyjskich, przyświeca jedna idea — idea służby społecznej bez zysku, że teatr ten jest instytucją ludową pragnącą wysłowić uczucie ludu i jego aspiracje.

W takiem mnóstwie teatrów tak nagle powstałych—rzecz pewna—hulać musi dyletantyzm, a nieuctwo kierowników i reżyserów przeraziłoby niezawodnie zachodniego artystę i krytyka. Ale to jest zjawisko wogóle nieodłączne od teatru. Nie daleko szukać i u nas przy niewątpliwie skromniejszej liczbie teatrów czyż nie mamy trup, które są przedmiotem najweselszych opowiadań w kółkach ludzi teatralnych? Niedawno opowiadano mi autentycznie o pewnym dyrektorze teatru prowincjonalnego, który wprowadził u siebie nowy sposób uczenia się sztuk, niepraktykowany dotąd nigdzie. Oto nie kupuje on egzemplarzy, nie przepisuje ról, nie trzyma suflera, bo wszystko to jest jego zdaniem zbędne. Poprostu pożycza z jakiejś dyrekcji większej egzemplarz danej sztuki, odczytuje go aktorom, których wybiera do odegrania ról, i po odczytaniu jednorazowem, najwyżej zaś dwurazowem egzemplarz odsyła, a premjerę wyznacza na dzień następny. Cóż z tego, że autor nie poznałby na tem przedstawieniu swojej sztuki, ale aktorzy są podobno zadowoleni, bo nie potrzebują obkuwać ról, a publiczność jest dumna, że u niej inaczej grają sztuki niż na całym świecie.

Od takich i podobnych wynalazków w teatrach rosyjskich roi się niewątpliwie, mimo „jedności idei“ i państwowego nadzoru. Nie oni wszakże tworzą rdzeń teatru rosyjskiego i nie są oni jego prawem czy lewem skrzydłem ani też centrum. To zwyczajna wszędzie armja ciurów, może i najliczniejsza, ale jak zawsze bez znaczenia. Czoło teatru rosyjskiego, jego, — jak powiada Carter — prezentatywne, przodujące osobistości to Stanisławski, Łunaczarski i Meierhold.

Stanisławski, jego teatr i filjacje jego teatru są prawicą teatralną Rosji, tolerowaną tylko przez rząd. Łunaczarski to właściwy kierownik, z ramienia rządu i z własnej ochoty, teatrów sowieckich, a teatry przy nim grupujące się tworzą centrum ruchu teatralnego Rosji. Meierhold to, najskrajniejsza lewica teatralna. Na prawicy najwybitniejszymi teatrami są dawny teatr Stanisławskiego, dalej studja z tego teatru powstałe, a wreszcie tak zwane nepmańskie teatry. Centrum to teatr Łunaczarskiego, teatr kameralny (Tairow), centralny teatr żydowski, kameralny teatr żydowski, stary teatr żydowski (Gabina, teatry dziecięce, państwowe, szkolne, klubowe. Lewica to przedewszystkiem teatr Meierholda, teatr Proletkultu, klubowe i fabryczne teatry, teatry pod gołem niebem, robotnicze caffés chantants i małe teatry uprawiające rewolucyjną satyrę.

Podczas gdy prawica teatralna Rosji stara się zachować indywidualistyczną, niezawisłą formę teatru, a centrum pracuje nad wytworzeniem ludowej formy teatru, jako czynnika kulturalno-wychowawczego, lewica jest skrajnie komunistyczna i ona to jest właśnie kolebką „nowego teatru“ — jak utrzymuje Carter — podczas gdy zarówno prawica jak i centrum grzęzną jeszcze (przynajmniej częściowo) w tradycyjnych formach teatralnych.

Wspomniany przezemnie autor charakteryzując prócz kierunków także osobistości. Stanisławskiego nazywa wzruszeniowym buntownikiem, Łunaczarskiego kulturalnym re-

wolucjonistą, a Meierholda mistykiem anarchistycznym.

Skala od prawej ku lewej stronie zatem bogata w odcienie, bo przecież poza Stanisławskim, Łunaczarskim i Meierholdem wiele wybitnych osobistości kroczy w pierwszych szeregach teatru rosyjskiego Tairow, Foregger, Kierżencew, że najbardziej znanych wymienię.

Tak przedstawia się stan faktyczny rzeczy oczywiście w największym skrócie.

Cyfrowo, organizacyjnie, nazwiskowo teatr Nowej Rosji przedstawia się okazale. Mnóstwo w nim kierunków, cały labirynt teorji. Czy jednak prawdę mówi Kierżencew, kiedy powiada, że od czasu rewolucji Rosja osiągnęła takie rezultaty w dziedzinie teatru o jakich Europa nie ma pojęcia?

Przypatrzmy się tym rezultatom.

Adam Zagórski.

Teatr ukraiński.

(Dokończenie).

Na Wołyniu rozwijał jakiś czas działalność teatr p. Bojkowej, pracujący obecnie wśród Lemków, nie mających dotychczas żadnej znajomości teatru.

W Łucku na Wołyniu zorganizował teatr p. n. „Teatr Widrożdennia“ M. Ajdarow, wybitny kiiowski artysta i utalentowany pisarz. W mieście tem jednak trupa Ajdarowa przebywała krótko, poczem urządzała objazdy po Polsce zachodniej; niedawno trupa jego grała w okolicach Częstochowy.

W końcu trupa J. Hajewskiego, w której reżyserem jest F. Januszewska, występowała jakiś czas w miasteczkach wschodnich województw Małopolski, a następnie przeniosła się do zachodnich, a także dawała przedstawienia w niektórych miastach b. Królestwa Polskiego, a więc w Częstochowie, Piotrkowie i Łodzi.

Z pośród aktorów, na pierwsze miejsce wysuwa się wspomniany wyżej J. Stadnik, który wybił się na pierwszorzędne stanowisko przez swą różnorodną pracę aktorską i reżyserską, a także wskutek dokonania przekładu przeszło trzydziestu sztuk dramatycznych z języka polskiego, rosyjskiego i niemieckiego.

Aleksander Zacharow, wykształcony w moskiewskiej szkole dramatycznej, występował początkowo w „Teatrze Artystycznym“ i w „Teatrze Dramatycznym“ w Moskwie, a następnie w cesarskim teatrze w Petersburgu. W Rosji był Zaharow uważany za jednego z wybitniejszych aktorów, to też praca jego we Lwowie okazała się bardzo wydatną. Mikołaj Bencal grywał przez kilkanaście lat we Lwowie, jakiś czas występował także na Ukrainie. Najlepsze kreacje tworzy on w komedjach. Również jako odtwórcy ról komicznych odznaczyli się Jędrzej Szaremeta, aktor ze starszej generacji i M. Krusielnickyj, uważany za pierwszą siłę po Zaharowie.

Za najlepszego odtwórcę postaci rodzimych, a w szczególności kozaków zaporoskich uchodzi Iwan Rubczak.

Z pośród artystek wymienić należy Zofję Steczyńską Stadnikową, która od piętnastego roku życia występuje w teatrze Lwowskim. Nie specjalizowała się ona w żadnym kierunku, lecz daje szereg różnorodnych artystycznych kreacyj. Wymienić należy również Hannę Borysoklibską i córkę jej Ołenę Hołycyńską.

W celu uzupełnienia całkowitego obrazu życia teatralnego ukraińskiego należy jeszcze nadmienić pokrótce, jak się ono przedstawia poza granicami Polski. W Ukrainie sowieckiej po upadku teatrów, stworzonych za czasów republiki ukraińskiej, władza bolszewicka przez specjalną komisję t. zw. „Tekom“ położyła swą rękę na rozwój teatrów. Komisja ta wyznacza spisy sztuk przeznaczone do grania; wśród nich znajduje się najwięcej utworów o charakterze rewolucyjnym. Teatrów jest stosunkowo bardzo wiele, ponieważ władza bolszewicka uważa je za najbardziej dogodny środek agitacji; ze względu jednak na taką rolę teatru musi on zatracić swe dążenia artystyczne. Na wsi teatry amatorskie rozwijają się pod wpływem „Komitetów niezamożnych sielan“ i „Komunistycznego związku młodzieży“—rozwój jednak nie jest nadzwyczajny, ponieważ przeważnie zamieniają się one na trybuny komunistyczne.

Obok stałych teatrów ukraińskich w Moskwie, Charkowie i t. d. istnieją w Kijowie dwa teatry. Teatr „Berezil“, przy którym utworzyło się pierwsze ukraińskie muzeum teatralne, jest kierowany przez Lesia Kurbasa, który kładzie główny nacisk na rytm i plastykę, a w przeciwieństwie do tendencyj moskiewskiego realizmu wprowadza symbolizm i estetyzm. Drugi teatr p. n. „Teatr im. Michajłyszenki“ ma za dyrektora M. Tereszczenkę, który jest zwolennikiem kolektywnej twórczości, posuwając ją aż do zbiorowego tworzenia sztuk.

Pomyślnie rozwija się ukraiński teatr w Użhorodzie na Rusi Podkarpackiej. Podkład jego stanowi towarzystwo śpiewackie „Kobzow“, które już w r. 1920 dawało przed-

stawienia, a następnie wstąpiło do tworzącego się teatru.

Brak sił aktorskich, kostjumów i dekoracyj utrudnia w dużym stopniu utrzymanie teatru. Z chwilą otrzymania subwencji od rządu czechosłowackiego dyrekcja zaprosiła na reżysera Borysa Krzyweckiego, byłego reżysera w teatrze kijowskim. Ale teatr użhorodzki rozwijał się tylko przez kilka miesięcy i stopniowo począł podupadać. W tym czasie prezydent republiki, T. Masaryk przeznaczył z funduszu prywatnego na jego podtrzymanie 250 tysięcy koron, co umożliwiło zaproszenie do Użhorodu tak wybitnego artysty, jakim jest Mikołaj Karpowicz-Sadowskyj, który przybył z Iwanowską, artystą malarzem Kryczewskim i wielu innymi artystami. Od tej chwili staje teatr silnie na nogach i dnia 22 września 1921 r. daje z powodu przyjazdu p. Masaryka do Użhorodu bardzo starannie przygotowane przedstawienie sztuki „Zaporożec za Dunajem“. W r. 1922 teatr użhorodzki dał kilka przedstawień gościnnych w Pradze w „Szwandowem diwadle“. Trupa ukraińska doznała bardzo serdecznego przyjęcia ze strony czeskiego społeczeństwa. Możnaby stwierdzić, że obecnie najlepsze warunki rozwoju posiada ze wszystkich teatrów ukraińskich teatr w Użhorodzie, zwłaszcza, że pracują tam wybitni artyści, wśród których pierwsze niewątpliwie miejsce zajmuje Morska. W r. 1924 trupa użhorodzka dała powtórnie kilka wieczorów gościnnych w Pradze w „Narodnim domu“ na Vinohradach. Szczególnie miała powodzenie sztuka najwybitniejszego ukraińskiego pisarza dramatycznego, Winniczenki p. t. „Grzech“.

Organem teatralnym jest wydawane we Lwowie od r. 1922 pod redakcją Hr. Hanuliaka „Teatralne Mystectwo“, które uwzględnia potrzeby teatrów zawodowych i amatorskich. Przy czasopiśmie tem wychodzi „Teatralna Bibljoteka“, posiadająca obecnie około pięćdziesięciu sztuk albo oryginalnych albo tłumaczonych.

Józef Gołąbek.

BIBLJOGRAFJA.

Wacław Grubiński: „W moim konfesjonale“. Warszawa, 1925. Nakł. F. Hoesicka.

Nasza krytyka literacko-teatralna stoi bardzo wysoko. Recenzenci z małemi wyjątkami dają ciekawe rozbiory sztuk pod względem literackim. Do najciekawszych krytyków należy bezwątpienia Wacław Grubiński, przedstawiciel krytyki subjektywnej, Sam wybitny autor dramatyczny, traktuje recenzje jako pole do wypowiadania zdań swoich, jako dramaturga przez co nie może zdobyć się na ton objektywny wobec utworów, które mu, jako autorowi, nie przypadają do gustu, nie może patrzeć na dzieło sceniczne sub specie krytyka. Dlatego też krytyka jego była niejednokrotnie krzywdząca.

Wydane obecnie w tomie jego „recenzje“, umieszczane poprzednio w „Kurjerze Porannym“, gdzie i autorom i niemiłym mu aktorom nie mało krwi napsuły, zalecają się pierwszorzędnemi walorami stylistycznemi tudzież silną argumentacją. Argumentacja ta jednak ma cechy tak indywidualne, że niejednokrotnie musi wywołać sprzeciw ze strony czytelnika który musi jednak przyznać Grubińskidmu stałość sądów i konsekwencję. Taka n.p. ocena „Klątwy“ Wyspiańskiego jest najcharakterystyczniejsza dla metod Grubińskiego jako krytyka Grubiński podaje tutaj zastrzeżenia jakie nasuwa mu utwór Wyspiańskiego i ujmuje je w formę własnej wizji autorskiej, tak jak sam by ujął ten dramat. Nieraz wypowiada Grubiński swój sąd zbyt apodyktycznie n. p „Noc listopadową“ uważa za bruljon, gdyż świat fantastyczny nie stanowi zdaniem jego organicznej całości z dramatem ludzi realnych. Szkoda, że Grubiński tego sądu nie uzasadnia A wtedy okazałoby się, że reżyserja teatru Polskiego nie umiała sharmonizować tych elementów, co znacznie lepiej powiodło się w swoim czasie Solskiemu w Krakowie, chociaż i to przedstawie nie było dalekie od ideału.

Niepodobna się zgodzić z tem co pisze Grubiński o Reducie Bo Reduta, chociaż nie długo istniała jako teatr wychował, wbrew temu co pisze Grubiński cały szereg utalentowanych i pożytecznych aktorów. Mógłby co o tem powiedzieć zarówno dyr. Schiller, jak i dyr. Trzciński .Wychowańcy Reduty wnieśli do teatru tyle niekabotyńskiego zapału i tyle świeżości, że zarówno teatr im. Bogusławskiego jak i teatr im. Słowackiego na „narybku“ redutowym budują swe największe wysiłki artystyczne.

Wszystko świadczy o tem, że recenzje Grubińskiego, umieszczane w dzienniku mogły być szkodliwe w książce stanowią ciekawą, nieraz bardzo piękną lekturę.

Wube

KRONIKA ZAGRANICZNA.

POLONICA. Wielkim sukcesem cieszy się w teatrze Szwandy w pradze „Czysty interes“ S. Kiedrzyńskiego, grany tam przez najlepsze siły od grudnia. Obecnie w przygotowaniu jest w Teatrze Narodowym nowa komedja Kiedrzyńskiego, która nie może doczekać się swej warszawskiej premjery w taetrze Letnim.

BIBLJOTEKA TEATRALNA W LONDYNIE. W Londynie założył brytyjski związek dramatyczny bibljotekę, w której znajdują się wyłącznie utwory sceniczne, dzieła z zakresu teatrologji i krytyki tea-

ralnej. Zadaniem Bibljoteki jest wzbudzenie jaknajwiększego zainteresowania twórczością dramatyczną szerokich mas, tudzież ułatwienie studjów nad teatrem.

Teatry jugosłowiańskie.

W Zagrzebiu w „Teatrze Narodowym" widoczne jest znaczne ożywienie. Grano tam Gjuro Dimovic'a tragedję w trzech aktach p. t. „Basz czelih" (Prawdziwa stal). Sztuka ta, napisana w r. 1918 należy raczej do prób dramatycznych tego autora, który pełny wyraz swej twórczości dał dopiero w dramacie „Vojvoda Momczilo". Ważnem wydarzeniem było wystawienie w jednym tygodniu dwóch sztuk obcych: klasycznej Caldera: „Gospodja djavolica" (Djablica) i Winawera „Księga ioba" w przekładzie J. Benaszic'a. Powodzenie sztuki polskiej ucierpiało znacznie przez to, że nie była ona należycie opracowana i wyreżyserowana. Pisze o tem wybitny zagrzebski krytyk teatralny Parmaczewić w sposób następujący:

„Pod względem aktorskim komedja nie była jeszcze dojrzała. Nawet można było zauważyć miejscami niedostateczną znajomość roli. Ale było też kilka dobrych obrazków np. scena na początku drugiego aktu. Role nie były rozdzielone szczęśliwie.- niektórzy aktorzy znaleźli się na terenie, który nie był dla nich odpowiedni. Sztuka jeszcze może kilka razy zabawić publiczność, lecz przy dalszych przedstawieniach może się ujawnić brak wystawy".

Ważne znaczenie miało wystawienie w marcu w Zagrzebiu nowej jugosłowiańskiej opery Antuna Dobronic'a p. t. „Dubrevaczki Diptychon" (Dubrownicki Diptych). Libretto części pierwszej oparł autor na drugiej części Vojnovic'a „Dubrowaczka Trylogja", a drugą wziął z utworu Marina Držic'a „Nowela ze Stanae" Dążenie w tej operze wyraził sam twórca w następujących słowach. „Usiłowałem stworzyć muzykalno-sceniczną formę, którąby dotychczasową ewolucję symfonicznej i dramatycznej muzyki syntezowała. Krótko: starałem się stworzyć „symfoniczny dramat t. j. muzykalno-sceniczną formę, która będzie równocześnie tak absolutnie dramatyczna, jak absolutnie muzyczna, która w całości bez dramatycznej gry, bez dekoracyj, na zwyczajnem podjum koncertowym może działać". Próba ta autorowi nie powiodła się w zupełności, w każdym razie nowe to dzieło wzbogaca jugosłowiańską twórczość muzyczną.

Na prowincji wybitny rozwój wykazuje teatr w Maribone; grano tutaj Golarja „Wdowę Bosalinkę", która zdobyła sobie duże uznanie.

W Dubrowniku (Raguzie) wystawiono w Teatrze Bonobina" „Prolog" jeszcze nie wystawionego dramatu Ivona Vojnovic'a. Treść samej sztuki osnuwa się około historji księżnej Elżbiety Tarakanowej, która w r. 1774 przebywała w Dubrowniku, gdzie urządzała wspaniałe uczty, a porwaną następnie przez księcia Orłowa i wywieziona do Rosji zginęła w więzieniu petropawłowskiem z powodu pretensji, jaką sobie rościła do tronu carskiego. „Prolog" stanowi dla siebie odrębną całość, a w akcji biorą udział trzy osoby: Poeta (Ja), jego cień (Ty) i postać nieznana. Utwór ten reżyserował sam autor i rezultat był niezrównany, pu-



„Dubrovaczki Deptychon" na scenie zagrzebskiej.

bliczność przyjęła sztukę z entuzjazmem. Dramat robił wrażenie z powodu elementarnej siły i fantastycznie ujętego przedmiotu. Według powszechnej opinji autor w utworze tym osiągnął szczyt dramatycznej twórczości.

Niedawno wyszły nowe przepisy Ministerstwa Oświaty co do teatrów. Na mocy tych przepisów wszystkie teatry podlegają państwu, a mianowicie bezpośrednią ich władzą jest minister oświaty Każdy aktor jest urzędnikiem państwowym i po 30 lata h pracy otrzymuje pełną pensję. Państwo więc pokrywa wszystkie opłaty personalne, wszystkie inne wydatki pokrywane są z rządowej subwencji, oznaczonej stosownie do potrzeb teatru, każdy teatr jest obowiązany przedstawić ministrowi oświaty swój budżet przed rozpoczęciem sezonu. Co się tyczy teatrów prywatnych, to trudność w ich utrzymaniu wynika stąd, że nie mogą one robić konkurencji teatrowi państwowemu n. p. przez wybór repertuaru, również nie mogą prywatne teatry powstawać w miastach poniżej stu tysięcy mieszkańców.

J. Gołąbek.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIE TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 10 MAJA 1925 R. Nr. 19

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Z dziejów „Cudu mniemanego" Wojciecha Bogusławskiego

(w 160 rocznicę powstania polskiego teatru publicznego w Warszawie).

I.

Duch prawdziwie obywatelski ożywiał działalność Wojciecha Bogusławskiego. Walka jego o utrzymanie teatru była przedewszystkiem walką o własność narodową, której strzegł i bronił z wszystkich sił i której wydrzeć sobie niepozwolił. Świętą miał rację, gdy pisał w 1809 roku: „Utworzywszy prawie trupę polską, przez lat 30 ciągiem mimo wielu przeszkód, utrzymałem Teatr Narodowy. W czasach zaguby ojczystego języka starałem się go dochować aż do tych pomyślnych dla Ojczyzny mojej wypadków. Zapomniawszy o sobie i dzieciach, wszystko co mi przyniosła publiczność, powracałem jej nazad w ubiorach, dekoracjach i wystawieniem spektaklów wielu pierwszym teatrom równych."*)



Wojciech Bogusławski.

Tak było w istocie. Charakter repertuaru Bogusławskiego był eklektyczny, co było zupełnie zrozumiałe w tych czasach, gdy chodziło o przyciągnięcie wszystkich warstw społeczeństwa do teatru. Z prawdziwem jednak zamiłowaniem i oddaniem odtwarzał na scenie czyny wielkich mężów i wielkie chwile dziejowe, a jako szczery demokrata bronił zasad równości i wolności. Hasła te głoszone z desek Teatru Narodowego czy to za panowania Stanisława Augusta czy po rozbiorach, czy w Księstwie Warszawskiem miały niezwykłe doniosłe znaczenie i były współczynnikiem najlepszych dzieł tego okresu naszej historji.

W przedmowie do „Dowodu wdzięczności narodu", który napisał Bogusławski w roku 1791 na uroczystość „obchodu szczęśliwego na tron wybrania Najjaśniejszego Pana, a na dopełnienie komedji Powrót Posła" czytamy: „Starałem się wystawić... jak najżywiej radość, dowodzącą uszczęśliwienia narodu, chciałem na scenie powtórzyć odgłos publiczny, a w tym zapale, nie zważając na obce przepisy, szedłem za poruszeniem własnego serca, za natchnieniem wdzięczności, czułem tylko, że jestem Polakiem."

I rzeczywiście nie innemi pobudkami kierował się Bogusławski. Chciał, by scena była zjednoczona w uczuciach z całym narodem.

W „Dowodzie wdzięczności narodu" mógł Bogusławski szczerze i otwarcie mówić o swoich ideałach. Wyśmiewa więc tych szlachciców, którzy nie mogą pogodzić się z reformami sejmu czteroletniego i biadają:

Lecz tego nie strawię,
Ażeby w Polsce, równo chłop, mieszczuch, [duchowny
Miał być tak dobry człowiek, jak szlachcic [herbowny.

Natomiast głosi hasło równości:

Dajmy wieśniakom przykład jedności i zgody
Niech się cieszą, niech miłej użyją swobody.

Bo czemże się różni szlachcic od innego człowieka?

*) Z pisma do ministra policji. Arch. akt dawnych. Akta departamentu warszawskiego z 1035.

Wreszcie mamyż się chlubić z tego urodzenia,
Które ślepego losu dały nam zrządzenia?

Już w tym utworze wprowadza Bogusławski na scenę lud, mówiący swoim językiem (a nie dopiero w „Krakowiakach i góralach“) i ten lud wiejski składa tutaj hołd królowi:

Zdeptana przemocy pycha,
Miasta z upadku dźwignione,
Chłopek wolnością oddycha,
Dawne rycerstwo wskrzeszone.

Zgoda jest kamień węgielny,
Na którym stoją narody.
Niezgodą upadł Rzym dzielny,
Choć światu panował wprzódy.

Bogusławski mógł tu wyrazić śmiało swoje uczucia.

II.

Inaczej było w okresie pierwszego przedstawienia „Cudu mniemanego czyli Krakowiaków i górali“ w 1794 roku. Komedjo-opera musiała przejść przez cenzurę rosyjską, a ambasador rosyjski Igelström zaledwie pozwolił na jej wystawienie. Można sobie wyobrazić jakim przeróbkom musiał uledz w tych warunkach tekst pierwotny utworu. Niemniej jednak „Krakowiacy i górale“ osiągnęli od razu sukces i zdobyli serca publiczności, która przyjęła dzieło Bogusławskiego jako hasło bojowe.

Przelękły się tego powodzenia „Krakowiaków“ władze, które po trzech przedstawieniach zabroniły dalszych reprezentacyj. Na niemniejsze trudności napotkały „Krakowiaki“ dwa lata później we Lwowie. I tutaj cenzura zrazu nie chciała udzielić zezwolenia na reprezentację utworu i tutaj „trzy jedna po drugiej reprezentacje ledwie wszystkich ciekawości zadosyć uczynić mogły“. Publiczność odczuła dzieło i wdzięczność swą okazywała autorowi.

Krakowiacy i górale występują tutaj w roli podwójnej. Raz jako dwie warstwy społeczeństwa, które Bogusławski nawołuje do zgody, to znowu niewątpliwie jako Polacy i Moskale, którzy najeżdzają ziemie polskie. Na tej dwoistości nie poznały się zrazu władze rosyjskie, które Bogusławski swoim sprytem artystycznym wprowadził w błąd. Ale oceniła ją należycie publiczność. A o to chodziło wielkiemu obywatelowi.

Zrozumiała publiczność, że to o stosunku zrezygnowanych obywateli do Rosjan jest mowa, gdy Basia oświadcza, że „cudzoziemca nie chce mieć i kwita“.

Bo wejcie kobieta taka,
Co bardziej obcych lubi niż swego rodaka,
Musi być ladajaka.

Że o zgodzie Polaków w ciężkiej chwili dziejowej śpiewa Basia:

Gdzie jest w małżeństwie zgoda,
Tam słodko lata schodzą,
Tam w domu jest swoboda.

I że o wolność modli się Wawrzeniec, gdy błogosławi młodym: „Żyjcie swobodnie“.

Niech z was scęśliwse urodzi się plemię,
Niz dzisiaj.

Do wytrwania i męstwa wzywa Bogusławski ustami Bardosa, którego arja „Świat srogi, świat przewrotny“ jest odbiciem nietylko chwili dziejowej, ale i przeżyć Bogusławskiego jako dyrektora teatru Narodowego.

Nie mądry, kto wśród drogi
Z przestrachu traci męstwo,
Im sroższe ciernie, głogi,
Tem milsze jest zwycięstwo

Na górze mieszka Sława,
A Szczęście jeszcze wyżej,
Lecz gdy chęć nie ustawa,
Wnet się człek do nich zbliży.

Im sroższy los nas nęka,
Tem mężniej stać mu trzeba;
Kto podło przed nim klęka,
Ten nie wart względów nieba.

Całkiem wyraźny jest też adres, pod którym przesyła Dorota słowa:

A kiedy
Nam kazą, wej zapłacić wszystkie pre-
[tensyje,
Które porobią do nas te wściekłe be-
[styje,
To cłeka i ostatniej zedrą kosuliny.

I jako wezwanie do obrony Ojczyzny brzmi hasło bojowe, rzucone przez Bogusławskiego:

Pastuch:

Dalej, prędzej zbierzcie się, kto cuje,
Niech biegnie, niech swe bydło cem
[prędzej ratuje,
Wsak Górale na ludzi nasych się porwali.
Związali ich i wsystko bydło nam
[zabrali...

Wawrzeniec:

Dalej bracia do pałek! siadajmy do
[łodzi,
Bierzcie siekiery, cepy, niech każdy przy-
[chodzi.

Pastuch:

Ale oni ruśnice i śturmaki mają,
Kto się do nich przybliży, jak w dzika [strzelają.

Stach:

Strasny i ozog w dłoni,
Gdy kto swojego broni.

Wiadomo. Wszak po drugim rozbiorze wojsko polskie liczyło zaledwie 15 tysięcy żołnierza, podczas gdy w granicach Polski miał Igelström do swojego rozporządzenia wojsko 30 tysięczne. Wezwanie Bogusławskiego zabrzmiało jak pobudka bojowa. Wkrótce też lud polski podjął tę pobudkę i zdał egzamin z swego patrjotyzmu pod Racławicami. Bo—jak mówi w „Krakowiakach i góralach" Bogusławski:

Niech ten będzie zawstydzony,
Ktoby dziś miał męstwa mało,
Gdzie o wszystkich idzie całość,
Tam najpierwsza cnota: śmiałość.

Hasła równości, które głosił Bogusławski już w „Dowodzie wdzięczności narodu" powtarzają się w utworze tym raz poraz. Dla Bogusławskiego, prawdziwego demokraty, niema innej drogi do odrodzenia narodu i państwa.

Apeluje też Bogusławski do uczuć patrjotycznych kobiet. Basia „pojdzie, pobudzi dziewki" —

Niech się wspólnie biją,
Wszakże to ich dobytek, wsakze z nie- [go zyją

Ten apel powtarza się w późniejszych przedstawieniach okolicznościowych bardzo często. Teatr Narodowy przy każdej sposobności podkreśla obywatelskie uczucia Polek. W wystawionej w 1809 roku jednoaktówce p. t. „Przygotowanie na przyjęcie wojska polskiego w Krakowie", Wojciechowa śpiewa:

Dalejże wy panie matki
I wy też dziewczęta,
Pchajcie w współziomków manatki,
Placki i kurczęta.
Jeszcze ludzie nie zgadnęli
Wej wyroki Boże,
Kiej nasi tutaj stanęli,
Pójdą dalej może.

A jedna z panien dodaje:

Były to czasy niestety
Próżniactwem shańbione,
Lubiły nasze kobiety
Fraczki wypieszczone. .
Książe! Gdy jesteśmy z Tobą,
Znikły mody cacka,
Dziś wąs jest tylko ozdobą,
I czapka sarmacka.



Teatr na placu Krasińskich.
(Według akwareli J. Vogla)

W „Pożegnaniu czyli Marszu wojowników" Dmuszewskiego (1809) Marja żegna ukochanego.

Ach już nadchodzi, o Bogi,
Ta chwila straszliwa!
Idźże więc, idź, o mój drogi,
Gdzie cię chwała wzywa.
Oby ci się tam szczęściło!
I niech każdy przyzna,
Że kochanka jest ci miła,
Lecz milsza ojczyzna.

Marta:

Dalejże wy panie matki
I wy też dziewczęta,
Któż im potem tak usłuży,
Jak myśmy służyły.

III.

„Krakowiaki i górale" są pomnikiem obywatelskiej działalności Bogusławskiego. Nie tylko dlatego, że w „Cudzie" wprowadził Bogusławski lud polski na scenę, ale przedewszystkiem dlatego, że w dziele tym stworzył na długi szereg lat polskie widowisko festiwalowe. Ciągłym zmianom ulegało to widowisko, a zmiany te świadczyły o żywotności teatru, o jego reagowaniu na różne wydarzenia polityczne i o sile samego dzieła, które do tych zmian tak bardzo się nadawało.

Powodzenie swe i niezwykłą popularność zawdzięczały „Krakowiaki i górale" nie szczególnym wartościom literackim, których miły ten utwór nie posiada, nie muzyce Stefaniego, chociaż Karasowski nazywa ją „wzorem prawdziwie narodowej opery" — nie, — powodzenie swe zawdzięczają „Krakowiaki" przedewszystkiem ukrytej myśli patrjotycznej i temu przystosowywaniu się utworu do chwili dziejowej, przez co przez lata całe nie tracił on swej siły atrakcyjnej.

W spisie oper, dokonauym przez Dmuszewskiego a doprowadzonym do roku 1820 wykazana jest liczba 144 przedstawień „Cudu mniemanego“. Jest to liczba imponująca i nie doszła do niej żadna inna opera polska ni obca. Jedynie wystawiony w roku 1793 „Axur król Ormus“ mógł się poszczycić podobnym sukcesem, ale i on nie osiągnął tej liczby. Grano go 137 razy. A przypomnieć należy że przecież przedstawienie „Axura“ miało znaczenie wyjątkowe, bo w utworze tym Polacy poraz pierwszy odnieśli wybitny sukces, występując w wielkiej operze. Pisał o tem Ludwik Osiński:

Przed kilkunastu laty, ktożby się spo-
[dziewał,
Że Polak, równy Włochom, będzie kie-
[dyś śpiewał;
Mniemano że się na to oburzy natura,
Gdy pierwszy raz wielkiego miano grać
[Axura.

Liczba pszedstawień „Cudu“ okaże się jeszcze bardziej plastyczną, gdy podamy przeciętną sumę reprezentacyj innych oper na ilość mniej wiecej 10 do 20. Takim sukcesem bodaj żaden inny polski utwór nie może się poszczycić.

Utwór Bogusławskiego ulegał rozlicznym przeróbkom, zależnie od okoliczności, w jakich był wystawiany. Zawsze był jednak odbiciem panujących nastrojów. Za czasów Księstwa Warszawskiego grano „Cud“ często z okazji uroczystości narodowych, związanych czyto bezpośrednio z Księstwem czyteż z osobą Napoleona.

W 1805 roku wystawiono „Cud“ a ówczesna „Gazeta Warszawska“ tak opisuje to przedstawienie: „Sztuka ta, przypominająca epokę powstania narodu przed 12 laty, odzyskała teraz pierwotną żywość; wszystkie jej stosunki do odbicia wydartej gwałtem własności, podniecały zapał, ożywiony duchem powstającej ojczyzny. Na powszechne żądanie powtórzono operę nazajutrz 9-go. Gdy w ciągu jej grania pokazał się na parterze J. W. generał dywizji Dąbrowski... porwany był na ręce i wyniesiony w górę przy powszechnych oklaskach licznie zgromadzonej publiczności. Okrzyki: „Niech żyje cesarz! niech żyje Francja“ rozlegały się po całym teatrze“.

Na przedstawieniu tem śpiewano następujące piosenki:

Wawrzeniec:

Delej chłopcy, rzućmy gody,
Pókiśmy spokojnie,
Dosyć już nam tej swobody,
Czas myśleć o wojnie.

Nasi zbawcy walczą mężnie
I pomoc nam dają,
Mamyż siedzieć niedołężnie,
Gdy drudzy powstają?

Janek:

Prawdę mówisz, nie inaczej,
Pójdziemy za niemi
Krzywd się pomścić i w rozpaczy
Bronić swojej ziemi.

Wszak ją w pocie uprawiamy,
Wszakże z niej żyjemy,
Więc ją wkrótce odzyskamy
Lub na niej zginiemy.

Bardos:

Nie rozpaczaj, miły bracie
I nie trać nadzieji,
Oto po ojczyzny stracie
Jest szczęście w kolei.

Przy nas jeszcze Bóg potężny,
Przy nas słuszność stanie,
Niechaj Polak będzie mężny
A znowu powstanie.

Dorota:

Dajcie hasło pięknych czynów,
Wy Polki wspaniałe,
Zachęcajcie braci, synów,
Niech pomną na chwałę.

Podzielcie wasze dostatki
Dla kraju z ochotą,
By świat rzekł: słyną Sarmatki
Tak wdziękiem jak cnotą.

Inna wersja tych samych śpiewek jest następująca:

Wawrzeniec:

Dalej chłopcy, kończwa gody
Pókiśwa spokojnie,
Niedługo nam tej swobody,
Wsak wiecie o wojnie.

Nasi bracia giną mężnie,
Lub w niewoli zyją,
A my zyjem niedołężnie,
Kiej się za nas biją.

Jonek:

Prawdę mówis, nieinacej,
Trzeba iść za niemi
Mścić się krzywdy i w rozpaczy
Bronić swojej ziemi.

Wsak ją w pocie uprawiamy,
Wszakże z niej zyjemy,
Więc ją sobie wziąść nie damy
Lub na niej zginiemy.

Bardos:
Nie rozpaczaj miły bracie
I nie trać nadzieji,
Często i po cieżkiej stracie
Jest szczęście z kolei;

Przy nas jeszcze Bóg potężny,
Przy nas słuszność stanie,
Kiedy Polak będzie mężny,
To wkrótce powstanie.

Na przedstawieniu „Krakowiaków“ w roku 1807 z okazji imienin cesarzowej, dodano następujące piosenki okolicznościowe:

I.

Teraz, bracia, nieść potrzeba
Czułej wdzięczności daniny
I dobrze uwielbiać nieba
W chwale wielkiej Józefiny.
Godna największego męża..
Bóg równie dwojgu sprzyja:
Ten hardych królów zwycięża,
Ta serca ludów podbija.

II.

Nie dość w blasku Majestatu
Na pierwszym tronie zasiadać.
Piękniej podbitemu światu
Utracone szczęście nadać.
Po tak cudownych odmianach
Przybądź kiedy nad brzeg Wisły
A w podźwignionych Słowianach
Znajdziesz Francuzów umysły.

III.

Nie same dziś Twym obchodem
Wielbią Cię Sekwany kraje.
Świat cały jednym narodem
W tym dniu dla Ciebie się staje.
Mąż wielki pod jedne prawa
Odległe Krainy zbliża
I do radości Paryża
Łączy się wdzięczna Warszawa.

Piosenki te przyjmowano owacyjnie a aktorzy je kilkakrotnie powtarzali*).

*) Było to jedno z przedstawień, urządzonych na żądanie Komisji Rządzącej. Rachunek Bogusławskiego mówi, że przedstawienie to odbyło się „z wyraźnem zaleceniem zrobienia Cyfry Najjaśniejszej Cesarzowej w transparencie i iluminowania teatru, co czyni zł. 1339, za peruptę dnia tego zł. 1800“. Łącznie za cztery przedstawienia, dane na żądanie rządu wystawił Bogusławski rachunek na sumę zł. 9559 gr. 9. Rząd zwrócił mu 6000 zł.

Ogólny rachunek (wraz z lożami dla Napoleona, króla saskiego, dworu, ministrów) wynosił zł. 33245 gr. 9. Przyznano Bogusławskiemu tylko zł. 18168 (Rezolucje ministra policji z r 1808 Nr 2149. Arch. akt dawnych).

Najczęściej zmieniano tekst kupletów Miechodmucha. N. p. na przedstawieniu 6 stycznia 1809 roku, Żółkowski, zwracając się do obecnego na sali ks. Józefa Poniatowskiego, zaśpiewał:

Choć brzuchaty, chociaż stary,
Choć już ledwie sapię,
Pono odstąpię mej fary,
Do Warszawy drapię.
Bo tam dziś jest wódz kochany
Walecznych Polaków,
Co skruszył nasze kajdany
I odzyskał Kraków.

d. c. n.

Wiktor Brumer.

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru“).

6.

T. ZW. „TEATR POPULARNY“.

II

Gdy się mówi o wybitnem dziele literackiem, malarskiem lub muzycznem, nikomu nie przychodzi na myśl, aby ono musiało być dostępne dla każdego czytelnika, widza czy słuchacza. Mickiewiczowskie marzenia o „zabłądzeniu“ jego epopei „pod strzechę“ stało się śród następujących po sobie pokoleń sentymentalnym liczmanem, na którego dnie istnieje wiara, że wprowadzenie „pod strzechę“ wielkiego dzieła literackiego jest kwestją wychowawczej woli i wysiłku propagandowego. W istocie zaś sprawy mają się cokolwiek inaczej.

„Pomiędzy jedną grupą publiczności literackiej — mówi Guyau—a drugą istnieje taka sama różnica, jak pomiędzy jednym wiekiem a drugim: każda z nich ma swoją sztukę, swoje talenty, swoje sławy. Grupy te nie mogą istnieć jedna bez drugiej, tak jak wielkie stulecie historyczne nie może istnieć bez epok głuchego fermentu, który je poprzedził i wytworzył“. Daleką jest przestrzeń od czytelnika „Gazety Świątecznej“ do czytelnika „utworów“ p. Mniszkówny a stokroć większa od czytelnika p. Mniszkówny do czytelnika Wyspiańskiego, Kasprowicza lub Żeromskiego. Dla odczuwania piękna każdego dzieła sztuki niezbędna jest nietylko pewna wrażliwość, ale odpowiedni stopień kultury tej wrażliwości. Gdy Karol Wielki pokazał bogactwo swej kaplicy w Aix posłom perskim, ujrzawszy te cuda złotnictwa, tarzali się ze śmiechu „od rana do wieczora“. Możemy wymienić cały szereg utworów, które jednemu

naiwnemu czytelnikowi wyciskać będą zły z oczu, innego zaś pobudzą do ostrego śmiechu satyrycznego. Arcydzieła p r o s t e, zrozumiałe dla wszystkich należą do największej rzadkości.

Rzecz dziwna, iż kwestja tak jasna w innych działach sztuki, została zupełnie zmącona w sprawach teatru. W programie najszlachetniejszych działaczów „teatru popularnego" istnieje przeświadczenie, że k a ż d e wybitne dzieło dramatyczne może być oglądane przez każdego widza. Nawiele lat przed wojną, bo jeszcze w 1895, młody poeta francuski Pottecher, zdając sobie doskonale sprawę z tych przesądów, zorganizował „teatr ludowy" w Bussang, w Wogezach. Był to teatr na wolnem powietrzu, w przepysznej dekoracji górskiej. Aktorami byli włościanie okoliczni, pod reżyserją Pottechera. Organizator teatru zrozumiał, iż nie może przyjść do tych wieśniaków ze światem literackim zupełnie obcym dla nich. Wystawiał więc co roku jedną sztukę, napisaną specjalnie dla tego celu, a w treści swej zaczerpniętą z obyczajów, zwyczajów i trosk ludności miejscowej, odbijającą ducha i życie rasy lotaryńskiej. Powodzenie tak pojętego teatru było olbrzymie. Gdy Pottecher dał później swym chłopom w Bussang Makbeta szekspirowskiego, to oczywiście podał go w formie dostępnej, w inscenizacji specjalnej. „Jeżeli mi braknie — pisał Pottecher—sztuki nowej, to daję na tej scenie arcydzieło klasyczne wielkiego autora popularnego w tem znaczeniu, w jakiem bierzemy Eschylosa, Moliera lub Szekspira, a dzieło to wystawiam z myślą nie o rekonstrukcji archeologicznej, ale o przystosowaniu utworu do inteligencji widzów, aby mogli odnaleść w tych autorach to, co jest w nich wieczyście i głęboko ludzkie".

Przykład Pottechera znalazł wielu naśladowców w innych wioskach Wogezów, w Bretanji, w Poitou, i na południu Francji. Ustalać się zaczęło w różnych krajach Europy przekonanie, że „teatr popularny" muśi zaniechać idei jakiejś nieokreślonej „powszechności", lecz—zwracać się do zupełnie wyraźnej kategorji widza: włościanin, rolnik, robotnik wiejski, pół i ćwierć-inteligent miejski. W kategorjach tych istnieją pozatem różnice lokalne. które kierownik teatru uwzględnić winien w wyborze repertuaru i w inscenizacji poszczególnych sztuk, jeżeli nie chce pracować dla fikcji t. j. budować teatr bez w i d z ó w.

U nas w Polsce odczuwanie różnych kategorji widzów rozwija się bardzo powoli opornie. Najpospolitszą formą „teatru popularnego" do ostatnich czasów było to, co aktorzy w swym żargonie zakulisowym nazywają „szmirą" t. j. nędza repertuaru połączona z nędzą wykonania i z fałszem dekoracji. W ostatnich latach jednak, gdy nadeszła możność swobodnego organizowania teatru „popularnego", same potrzeby życiowe kształtować zaczęły odrębne typy teatrów. Powstał „Związek Teatrów Ludowych", który wydaje swój organ „Teatr Ludowy". Teatr im. Bogusławskiego orjentować począł swe usiłowania artystyczne ku zaspokojeniu potrzeb kulturalnych robotnika miejskiego. Szereg teatrów pracuje dla pół-inteligencji miejskiej.

Zobaczymy, jak w tych przedsięwzięciach krystalizowały się dążności repertuarowe. Dopiero z takiego przeglądu wyniknąć może właściwa odpowiedź na ankietę „Życia Teatru".

Jan Lorentowicz.

7.

Używając terminu „teatr popularny" mamy na myśli taki przybytek sztuki teatralnej, który, w przeciwstawieniu do teatru normalnego, odpowiadać musi następującym warunkom dodatkowym:

1) zakres repertuaru zwężony do dzieł najniewątpliwiej wybitnych z literackiego lub teatralnego punktu widzenia; w ten sposób odpadają z repertuaru teatru popularnego wszelkie utwory przeciętne z repertuaru retrospektywnego, oraz te wszystkie z bieżącej produkcji dramatycznej, które nie mogą się wylegitymować wysokim twórczym poziomem.

2) zakres repertuaru zwężony do tych dzieł, które nie wymagają specjalnego wykształcenia fachowego (estetycznego, filozoficznego, historycznego); utwór pomieszczony w repertuarze teatru popularnego musi leżeć na płaszczyźnie zainteresowań przeciętnie wykształconego widza, któremu imputować należy wrażliwość estetyczną, wrodzoną inteligencję i wykształcenie ogólne.

3) udostępnienie teatru jak najszerszym warstwom przez: a) jak najniższą cenę biletów; b) przystosowanie godziny repertuaru widowiska i godziny zakończenia do trybu życia człowieka pracującego.

Wszystkie inne warunki, tak liczne i różnorodne, pomijam, jako obowiązujące każdy dobry teatr normalny. Teatr popularny bowiem nie może być pozbawiony ani jednej cechy doskonałego teatru normalnego. Dotyczy to w szczególności inscenizacji, reżyserji, gry, dekoracji, poprawności tekstu i t. p.

Niema również istotnej różnicy pomiędzy teatrem popularnym a normalnym w prawach do propagowania nowych form w dramacie i inscenizacji. Każda z tych scen, w przeciwstawieniu do pracowni teatralnych i teatrów-

eksperymentalnych, nie ma prawa do reprezentowania prób, ryzykownych usiłowań i wątpliwych wyników — natomiast celowa walka o coraz doskonalszy wyraz teatralny i coraz silniejsze opanowywanie widza przez twórczość sceniczną—jest i będzie zawsze fundamentalnym obowiązkiem każdego teatru, a więc i popularnego. Teatr popularny, któryby tylko kopjował zdobycze innych teatrów, któryby każdej sztuki wystawianej u siebie nie starał się zrealizować możliwie najlepiej, najgłębiej i najsugiestywniej, byłby tworem martwym i społecznie niemoralnym. Dążenie zaś do coraz lepszych przedstawień jest właśnie zarówno propagowaniem coraz to nowych form, jak liczeniem się z osiągniętemi w przeszłości wynikami.

Teatr im. Bogusławskiego ściągnął na siebie tak dużo zarzutów dlatego właśnie, że terminu „popularny" nie uważał za parawan, który prawie zawsze osłania przymiotnik „fatalny". Błędy teatru im. Bogusławskiego nie są błędami teatru popularnego, lecz usterkami, które w znaczniejszym zakresie popełniają teatry normalne. Jeżeli zaś zarówno w doborze repertuaru, jak w jego teatralnem ujęciu, teatr im. Bogusławskiego grzeszył niejednokrotnie przeciwko swemu szczególnemu charakterowi, to grzechy te były znikome w porównaniu ze złem, które szerzą systematycznie t. zw. teatry popularne.

Teatr im Bogusławskiego jest nietylko pierwszym w Polsce kulturalnym teatrem popularnym, lecz w ogólnym wyniku jednym z najlepszych teatrów w Polsce. Roczne doświadczenia posuną go niewątpliwie jeszcze bardziej naprzód — oczywiście o ile znajdzie istotne poparcie szerokich mas i rozumną opiekę finansową i techniczną ze strony zarządu miasta.

Władysław Zawistowski.

8.

1) Teatr popularny, przeznaczony dla szerokich mas społeczeństwa powinien służyć wyłącznie wielkiej sztuce. Słowacki, Wyspiański, „Nieboska komedja", „Podziemia weneckie" Krasińskiego — oto przedewszystkiem repertuar teatru popularnego. Tylko wielki repertuar może liczyć na powodzenie szerokich warstw społeczeństwa; w roku bieżącym w teatrze łódzkim wystawiano przeważnie małowartościowe farsy, które nie miały żadnego powodzenia — wreszcie zdecydowano się na przedstawienie „Lilli Wendy" i osiągnięto wybitny sukces. W fabrycznej Łodzi!

2) Rożnica, jaka powinnna być między teatrem popularnym a innemi — to przedewszystkiem olbrzymia widownia. W teatrze tym przecież powinny być na przedstawieniach wszystkie sfery społeczeństwa. Nakład artystyczny musi być większy niż w teatrach o ustalonych formach, żyjących tradycją. Personel teatru popularnego powinien być niezawodny; niech to nie będą wirtuozi, lecz świadomy celów zespół.

3) Teatr popularny nie tylko może, ale powinien hołdować nowym formom, musi jednak dbać o to, by forma nie była jednostajna. Teatr nie znosi jednostajności. Teatr, w którym tę samą formę nada się różnorodnym sztukom, szybko znuży widza Przed znużeniem widza musi się teatr popularny bronić wszelkiemi środkami artystycznemi. Dlatego też nie można sztuk przeciążać formą zewnętrzną; nie może ona przygniatać utworu i publiczności. Publiczność musi wyjść z teatru pod wrażeniem uroczystości lub wesela.

Wincenty Drabik.

9.

Teatr popularny, tworzący się dopiero, ma trzy zadania kolejno do spełnienia. Po pierwsze musi ściągnąć publiczność, zachęcić ją do uczęszczania do teatru, zmobilizować, że tak powiem, tę publiczność i przyzwyczaić.

Ten pierwszy cel osiągnie się specjalnym repertuarem.

Jako teatr popularny, a więc tworzący się dla najszerszej publiczności, która wszak stanowi gros tych w mieście, których wogóle teatr interesuje, — musi starać się o taki repertuar, który może zadowolnić jaknajszersze warstwy społeczeństwa.

Więc nie powinien się ograniczać do specjalnego i jedynego wyłącznie typu sztuk, lecz przeciwnie, skala rozmaitości rodzajów sztuk musi być jaknajszersza: od sztuk t. zw. „popularnych", aż do repertuaru klasycznego, literackiego, nie wykluczając nawet eksperymentów

Drugiem zadaniem teatru popularnego jest kształcenie tej publiczności, którą w pierwszym punkcie już się pozyskało, że tak powiem, na stałe.

Z myślą pedagogiczną ułożony repertuar, odczyty i pogadanki znakomicie powinny sprzyjać dojściu do pożądanego celu.

Gdy teatr taki pozyska pewną tradycję, poczuje trwały grunt, stanie się wówczas niezbędną instytucją, stanie się koniecznością, której ani konkurencja ani inne przeciwności obalić nie będą w stanie.

Wtedy na widownię występuje trzecie zadanie, szukanie nowych dróg dla nowej sztuki; dróg, znowu, nie dla pewnego ciasnego grona słuchaczów, lecz dla najszerszego

ogółu, dla tych wszystkich, którzy w owym już czasie powinni być stałą publicznością teatru popularnego.

Kto wie? A może powstanie nowy rodzaj sztuki teatralnej, niemniej wartościowej od tej przez duże S, a przeznaczonej dla wyższych dziesięciu tysięcy.

Reasumując, twierdzę, że teatr popularny to nie znaczy mieszczański, robotniczy, narodowy, dzielnicowy, lecz o jaknajszerszym zakresie działania, a więc i literacki i mieszczański, i robotniczy, i klasyczny, i eksperymentalny.

Popularny, to znaczy taki, w którym znalazłby zadowolenie i zainteresowanie ten ubogi duchem i ten smakosz — intelektualista, ten zamiłowany w klasycyzmie i poszukujący nowych dróg nowator.

Juljan Krzewiński.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Zjazd dy ektorów teatrów polskich uchwalił ogłoszenie konkursu na komedję, którą zobowiązali się wystawić wszyscy dyrektorzy te trów, będący zarazem sędziami konkursu.

* * *

Niesłychany czyn *cenzury krakowskiej*, która zniekształciła tekst „Aruny“ Hulewicza nie jest odosobniony. Obecnie cenzura w Krakowie tak pokiereszowała „Świętą Joannę“ Shawa, że zatracono w zupełności myśl pisarza. Dyrekcja teatru krakowskiego musiała zrezygnować z wystawienia utworu, który obiegł wszystkie poważniejsze sceny Europy i Ameryki a napotkał na trudności w Bolszewji i—Krakowie. Sp awą tą powin y zainteresować się władze centr lne.

* * *

Podanie się do dymisji dyr. teatru Narodowego *Juliusza Osterwy* jest jednym z przykładów niem żności współpracy prawdziwych artystów z różnymi kacykami miejskimi. Jeżeli Osterwa obejmie dyrekcję teatru wileńskiego, może to mieć doniosłe znaczenie dla tego teatru i podnieść go z obecnego upadku.

* * *

Związek artystów scen polskich postanowił nareszcie grać w otwarte karty: poco komedje egzaminowe? Poprostu nie będzie się obecnie przez 2 lata przyjmować do Związku absolwentów szkół dramatycznych, gdyż i tak jest sporo bezrobotnych. Nie zwraca się na to uwagi, że wśród tych absolwentów mogą być prawdziwe talenty, którym uniemożliwi się dalszy rozwój. Przedewszystkiem interes osobisty! Czy tylko obrona interesów jest zadaniem Związku *artystów* scen polskich?

* * *

Województwo pomorskie, dążąc do sanacji *teatrów miejskich na Pomorzu* powzięło myśl połączenia teatrów w Bydgoszczy i Toruniu. Komisja teatralna rozpisała obecnie konkurs na stanowisko dyrektora obu teatrów, który ma prowadzić je na własne ryzyko Termin składania podań na stanowisko dyrektora upływa 15 maja

W odpowiedzi p. Grubińskiemu.

Pan Wacław Grubiński postawił mi w artykule pt. „Napaść i obrona“, ogłoszonym w numerze 2 „Fantazego“ zarzuty, na które postaram się jaknajzwięźlej odpowiedzieć.

P. Grubiński zarzucił mi niedostateczną obronę teatru wobec ataku p. Jehanne Wielopolskiej (nr. 16 „Życia Teatru“).

Otóż przedewszystkiem sprostowanie formalne: „obrona“ teatru w piśmie, które stara się ugruntować znajomość i wiedzę o teatrze, które więc w każdym artykule „broni“ teatru, byłaby śmieszna i bezcelowa. Dlategoteż napisałem, że „teatr obrony nie potrzebuje. Ale należy *zaprotestować* przeciwko zarzutom, jakie stawia teatrowi p. Wielopolska“. Zaprotestować! Protest i obrona — to nie jest chyba to samo. Przeciwstawienie więc opinji p. Wielopolskiej — Szekspira i t. d. byłoby zupełnie niecelowe.

Przejdźmy teraz do bardziej zasadniczych zarzutów:

W artykule swym wspomniałem, że teatr jest w możności najrozmaiciej wystawiać jedno i to samo dzieło, co świadczy o wielkości sztuki teatru.

Pan Grubiński udaje naiwnego i pyta: „Dowodem żywotności teatru ma być rozmaitość dekoracji, mebli, kostjumów, w których można grać każdą sztukę?“ Nie. Rozmaitość mebli nie jest dowodem żywotności teatru, choć *może przyczynić się* (tak!) do charakteru widowiska. Inne były „meble“ w „Opowieści zimowej“ Pronaszki, inne byłyby niewątpliwie w ujęciu np. Frycza. Ale przedewszystkiem myślałem o ujęciu reżyserskiem i aktorskiem. Pan Grubiński nie uznaje indywidualności aktorskiej. Dla niego idealnym aktorem byłaby marjonetka z odpowiednim mechanizmem. „Wiemy — pisze onże przez indywidualną interpretację roli właśnie najłacniej bywa zmącona myśl autora“.

Otóż, pozwalam sobie dodać do tego, co pisałem poprzednio; że teatr jest sztuką wiel-

ką a nawet *wyższą* od każdej innej, gdyż w teatrze można interpretować utwór rozmaicie ale *zarazem* iść po linji, wytyczonej przez autora. Widziałem kilku wybitnych Hamletów, którzy rozmaicie interpretowali rolę, mimo to wszyscy wywierali wielkie wrażenie. P. Ćwiklińska niewątpliwie inaczej zagrałaby „Niewinną grzesznicę“ niż p. Przybyłko, ale mogłaby stworzyć kreację niemniej doskonałą. W dziedzinie reżyserskiej (przykład ten niezawodnie nie przypadnie p. Grubińskiemu do gustu) doskonałą próbę dała Reduta, dając dwa rozmaicie potraktowane przedstawienia „Papierowego Kochanka“. Jestem przekonany, że Szaniawski z obu interpretacyj był zadowolony.

P. Grubiński nie rozumie dlaczego piszę o wystawieniu „Pana Tadeusza“. Dlatego, że p. Wielopolska poddaje w wątpliwość działa nie popularyzatorskie teatru a ja również nie uważam teatru za popularyzatora. Wybrałem więc drastyczny przykład, przeciwstawiając mu dzieła pisane *teatralnie* i *tylko* z desek scenicznych wywierające wrażenie.

Pan Grubiński przytoczył moje zdanie o „Panu Tadeuszu“, nie chcąc zrozumieć jego znaczenia ale skromnie pomija ustęp następny, który przecież rozpoczyna się od zdania: „Ale cóż powiemy o tych utworach, ktore rumieńców istotnego życia nabieraja dopiero na scenie?“ Wszak zdanie to w innej formie wypowiedział i Grubiński, pisząc, że „teatr jest to odrębny rodzaj sztuki, jak odrębnym rodzajem sztuki jest powieść“.

Niezrozumienie zdania o „Panu Tadeuszu“ i przypisywanie żywotności teatru rozmaitości mebli przypomina mi grę w ciuciubabkę. Gra ta nie jest gorsza od innych zabaw towarzyskich, ale „Życie Teatru“ ma zbyt mało miejsca, by grę tę przedłużać. Wobec tego kończę.

Wiktor Brumer.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr im. Bogusławskiego: „Złoty płaszcz“, widowisko chińskie Hazeltona i Benrin a. Opracowanie Antoniego Słonimskiego (29.IV).

„Złoty płaszcz“ można wystawić dwojako: albo dać kopję prawdziwego widowiska chińskiego, albo też to widowisko wystylizować. L. S. Schiller wybrał drugi sposób. I słusznie. Bo kopja nigdy nie odda oryginału, a jeżeli ma się do czynienia z środowiskiem egzotycznem, wykoszlawi je i skarykaturyzuje. W stylizacji nie zatracił Schiller elementów specyficznie chińskich, świadczących o wielkiej wiedzy inscenizatora; widowisko byłoby bardzo interesujące, gdyby dano mu więcej cech humoru, którego zupełnie nie wyzyskano. Były więc piękne pomysły reżyserskie, świetne dekoracje Pronaszków, dobra lub nawet bardzo dobra (Kunina) interpretacja poszczególnych ról, na ogół jednak widowisko nużyło, czyniąc wrażenie chińskiej transpozycji „Pasterki wśród wilków“. Wśród świetnych szczegółów zatracono całość. *Wube*

Teatr Letni: „Fata morgana“, komedja w 3 aktach J. Vajdy (25.IV).

Komedja ta ma dobrą rolę, która stała się dzięki interpretacji Ćwiklińskiej świetną. „Uwiedzenie“ młodzieńca wśród niecodziennych okoliczności nie jest niczem nowem, ale Ćwiklińska przepoiła rolę uwodzicielki tak szeroką skalą talentu, że uczyniła komedję nawet — interesującą. P. Hnydziński, grający „uwiedzionego“ chłopca jest młodym aktorem, ale tej młodości nie potrafi na scenie ujawnić. Opiera grę na jednym tonie i jednej minie.

Wube.

KRONIKA ZAGRANICZNA.

Teatry paryskie.

TEATR MICHEL wystawił sztukę Georges Berr p. t. „J'aime Fréderic“. Chodzi tu o sceniczne przeprowadzenie rzeczywiście ciekawej anegdoty. Autor prezentuje nam dwu przyjaciół, z których jeden kocha się wyłącznie tylko w kobietach, które są lub przynajmniej były kochankami drugiego. Z chwilą gdy ów porzuca kobietę, wówczas i przyjaciel wkrótce traci upodobanie do porzuconej. Dochodzi wreszcie do takiej sytuacji, że pierwszy z przyjaciół, Izydor, który żył w separacji ze swą żoną, dowiedziawszy się, że została ona kochanką drugiego, Fryderyka, nie zgadza się na rozwód, którego poprzednio sam się domagał, a woli połączyć się z nią i zyć jako dobrowolny rogacz, byle na spółkę z Fryderykiem. Staje się jasne, że Izydor poprzez wszystkie wspólne kochanki właściwie kochał i poszukiwał Fryderyka.

TEATR COMEDIE CAUMARTIN wystawił sztukę spółki autorskiej Georges Dolley i Albert — Jean p t „Amours, Délices..“ Dość pospolita komedja na temat podsyc nia miłości kochanka za pomocą wzbudzania zazdrości weryfikuje komunały, orzekające, iż prawdziwą wartość naszego uczucia w stosunku do osób czy przedmiotów odczuwamy właściwie dopiero w chwili, gdy zagraża nam ich utratą.

W ODEONIE wystawiono ostatnio trzyaktówkę H. de Gorsse i René Peter p. t. „Par dessus les moulins“. Słusznie krytyka sztukę tę porównuje do

powieści Feuillet'a, gdyż podobnie jak w tamtych i tu wszystko dzieje się między ludźmi wybitnie dobrymi i dobrze się kończy. I zdaje się, że ta komedja pozbawiona scen sypialnianych, zgwałceń i kazirodztwa zdobędzie mimo to powodzenie u publiczności.

Jednocześnie z powyższą grano jednoaktówkę René Berton p. t. „Le Precurseur“. Chodzi w niej e Beamarchais, autora Figara, który w czasach przed wielką rewolucją według wyjaśnień Dantona w sztuce p. Bertou ma być ideowym poprzednikiem wielkiego buntu francuskiego proletarjatu i klasy średniej.

RENÉ FAUCHOIS, Wystawiając w teatrze „des Mathurins“ jednoaktówkę „Nocturne“ i trzyaktówkę „Boudu sauvè des eaux“ w obu sztukach przeprowadził może mimowolnie myśl, że jednak właściwie między ściganemi przez prawo wyrzutkami społeczeństwa a przeciętnymi obywatelami kraju niema zasadniczej róznicy. Niewątpliwie bankier, mąż pani Wandy Hertz, większe popełnia złodziejstwa, aniżeli złapany przez nią w sypialni amator klejnotów. Również włóczęga Boudu, przygarnięty przez księgarza Lestigois w gruncie rzeczy nie jest pod względem etycznym gorszy od swego opiekuna.

TEATR „VAUDEVILLE“ wystawił komędję „L'Idiot“, pióra F. Noziere i W Bienstock, będącą przeróbką znanej powieści tegoż tytułu Dostojewskiego.

UROCZYSTOŚCI MUZYCZNE W PRADZE. Podczas uroczystości muzycznych w Pradze, które odbędą się w maju, wystawione będą następujące opery: „Chytry lis“ Janacka i „Ariadne“ Dukasa.

DUŻYM SUKCESEM TEGOROCZNEGO SEZONU W BUDAPESZCIE jest sztuka Lajosa Zilahy p. t „Gwiazdy“. Jest to sztuka z tezą napisana według najlepszych wzorów francuskich, wewnętrznie jednak zupełnie pusta. Autor przedstawia uczonego który dla odzyskania żony nie cofa się przed oszustwem naukowem. Gdy jednak wyrzuty sumienia nie dają mu spokoju, żona uspokaja męża i wraca do niego. Ten skrót treści świadczy o naiwności sztuki.

LA DONNA E IL SERPENTE (Kobieta i wąż). trzy wesołe akty Umberta Morucchio wystawiono w marcu w medjolańskim Teatro Filodrammatici. Rzecz dzieje się w dziewiczej puszczy afrykańskiej, do której przed uciechami i pokusami wielkomiejskiego życia uciekło dwoje znużonych ludzi, ona — Helena i on Pacifico małżonek jej niestety w stanie spoczynku. W raju ziemskim, w którym znaleźli schronienie musiał jednak znaleść się i wąż kusiciel, tym razem w osobie pustelnika, który w tym lesie oddawał się zawodowo kontemplacji. Odtąd sytuacja rozwija się normalnie i rozwiązuje się ku ogólnemu zadowoleniu. Helena zostaje matką, mąż z radosnem zdumieniem wita potomka, nie podejrzewając oczywiście niczego, a potem wszyscy wyjeżdzaja do Europy, gdzie Pacifico wprowadza w świat i proteguje pustelnika. A sens moralny ten, że nawet w głuchej puszczy afrykańskiej kobieta nie jest zabezpieczona przed kusicielem. Sztuka nie miała wielkiego powodzenia, a krytyka pociesza autora, przypomnieniem że jedną z najtrudniejszych rzeczy dla człowieka teatru jest rozbudzić śmiech na widowni.

„LA RASPIGLIOSA“. Głównym motywem tej komedji Sebastjana Sani wystawionej w marcu w Teatro del Corso w Bolonji, jest żądza zdobywania wartości materjalnych, jako cel sam w sobie, namiętna dążność do osiągnięcia zdobyczy za wszelką cenę, dla samej satysfakcji zdobycia. Osią akcji jest walka o posiadłość ziemską „La Raspigliosa“. Barnabe Grisi, który właśnie otrzymał odmowną odpowiedź na prośbę o zezwolenie na małżeństwo jego córki Marji z młodym markizem Spada, synem właściciela posiadłości, jest jednym wśród wielu, ubiegających się o tę posiadłość i pragnie nabyć ją chociażby za cenę całego swego wielkiego majątku. Przy licytacji zwycięża jednak niespodziewany współzawodnik, jakiś Romito, indywiduum niewyraźne, ale człowiek, z którego bogactwem Grisi nie może się mierzyć. Raspigliosa przechodzi w jego ręce, ale w tymże czasie Grisi przypadkiem znajduje dokument, z którego wynika, że Romito jest zwyczajnym łotrem, wmieszanym w miljonowe oszustwa na szkodę skarbu państwa. Przy pomocy tego dokumentu Grisi osiąga nareszcie swój cel. Sztuka kończy się małżeństwem młodych. W akcji ścierają się ambicje ludzi upartych, zawziętych, chcących postawić na swojem nie z poczucia słuszności sprawy, o którą walczą, ale dla własnej satysfakcji. Uprawdopodobnienie ich dążności nie zawsze udaje się autorowi, który pozatem przejaskrawił sztukę sensacyjnemi efektami.

UROCZYSTOŚCI WAGNEROWSKIE I MOZARTOWSKIE W MONACHJUM odbywać się będą od 1 sierpnia do 9 września W „Prinzregententheater“ wystawiane będą dzieła Wagnera, w „Pesidenztheater“ Mozarta. Kierownictwo muzyczne objął Ryszard Straus.

Teatr i prasa.

(KWIECIEŃ).

Przedewszystkiem z prawdziwą radością podnieść należy stały rozwój „Sceny polskiej“ i „Listów z teatru“. W nr. 1 „Sceny polskiej“ na specjalną uwagę zasługuje świetna praca *W. Husarskiego* p. t. „Inscenizacja w średniowiecznym teatrze religijnym“. Nr. 6 „Listów z teatru“ poświęcony jest Szekspirowi z okazji pierwszego w Krakowie przedstawienia „Juljusza Cezara“. Doskonały jest artykuł prof. *R. Dyboskiego* pt. „Juliusz Cezar“ Szekspira a dzień dzisiejszy“. *W. Tarnawski* ogłasza fragmenty z komentarza o „Juliuszu Cezarze“, *A Treliak* omawia inscenizację „Cezara“ na scenie szekspirowskiej

a współczesne inscenizacje szekspirowskie omawia *J. Mayen*. „Listy z teatru“ są pismem wzorowem i przynoszą prawdziwy zaszczyt teatrowi im. Słowackiego.

J. Mirski ogłosił w nrze 41 „Przeglądu warszawskiego“ początek pracy p. t. „Dusza teatru“. Pracę tę omówimy po ukończeniu całości.

O twórczości dramatycznej Zegadłowicza pisał dwukrotnie *S. Papée:* raz w poznańskim „Przeglądzie porannym“, drugi raz w nrze 2 „Tygodnika wileńskiego“ pod znamiennym tytułem „O poecie, którego przynajmniej poznać należy“. Przy tej sposobności prostujemy pomyłkę, popełnioną w przeglądzie prasy za styczeń. Autorem artykułu w „Robotniku“ o „Nocy św. Jana Ewangielisty“ Zegadłowicza jest nie Kisielewski, lecz *Kosikowski*.

O „Architektonice dramatów Micińskiego“ pisze w nrze 1 „Fantazego“ *W. Horzyca*, zwracając uwagę na „architekturę momentów psychicznych“.

O Janie Auguście Kisielewskim ogłosił barwny feljeton w nrach 101, 104, 106 i 107 „Warszawianki“ *A. Grzymała Siedlecki*.

O bzdurach *Jehanne Wielopolskiej* na temat teatru, ogłoszonych w „Przeglądzie porannym“ już pisaliśmy osobno w nrze 16 W nrze 87 „Przeglądu“ odpowiadają autorce *Stef.* i *J. Hulewicz*. W nrze 96 *Wielopolska* ogłasza polemikę p. t. „Przyjacielskie florety“, która jest przygwożdżeniem nonsensów autorki.

O opracowaniu scenicznem „Samuela Zborowskiego“ przez C. Jellentę ogłosił w nrze 105 „Kurjera Warszawskiego“ artykuł *J Kotarbiński*, nie należący jednak do zwolenników tego dzieła Słowackiego. Do cennej książki Kotarbińskiego p t. „Aktorzy i aktorki“ dorzuca *F. Hoesick* niektóre „Anegdoty teatralne“ (Kurjer warsz nr. 116)

Najwięcej miejsca poświęca sprawom teatru „Przegląd wieczorny“. W ubiegłym miesiącu ogłosił tam *A Zagórski* m. i. następujące artykuły: „Ci co czekają“ (nr. 80), omawiający sprawę wyczekiwania przez polskich autorów wystawienia ich dzieł w teatrach miejskich (Kiedrzyński, Szaniawski, German, Brończyk). „I nie wymieniam—pisze Zagórski np. Zegadłowicza, bo nie wiem, czy teatr Narodowy uznał go już za autora godnego swej sceny“. Pisze też o konieczności przekształcenia teatru Letniego w teatr artystyczny, poświęcony komedji lub specjalnie polskim autorom. W obszernym artykule „Jakie sztuki mają powodzenie“ (nr. 78) rozwija Zagórski myśli, zawarte w szkicach Grubińskiego i Brumera w „Życiu teatru“. W artykule „Tajemnica wiersza“ (nr. 80) polemizuje Zagórski z artykułem Kochanowicza pod tym samym tytułem, ogłoszonym w „Życiu Teatru“.

Z wywiadu *M. Orlicza* z dyr. Osterwą, ogłoszonym w nrze 3 „Tygodnika wileńskiego“ dowiadujemy się, że w jesieni w sali Reduty powstanie teatr kameralny, w którym grywać będą artyści teatru Narodowego.

Żywotną sprawę „Bankructwa teatrów“ omawia w nrze 98 „Kurjera Warszawskiego“ *W. Rabski*.

„Życiu Teatru“—poza wspomnianemi już artykułami *A. Zagórskiego* tudzież *Viatora* w „Przeglądzie wieczornym“ — wiele miejsca poświęcił *W. H.* w nrze 1 „Sceny polskiej“, *Józef Wittlin* w obszernym artykule pt. „Życie Teatru“, umieszczonym w „Głosie Polskim“ (Łódź) z 29.IV. (w artykule tym jest pierwsza rzeczowa ocena wydanego przez „Życie Teatru“ dramatu Brończyka pt. „Hetman Stanisław Żółkiewski“), tudzież *Irz.* w wywiadzie z red. Brumerem, ogłoszonym w nrze 10 „Przeglądu teatrów stolicy“.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia, iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru" z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. preń. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 17 MAJA 1925 R. Nr. 20

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Aleksander Zelwerowicz.

25 lat działalności scenicznej znakomitego artysty—to okres wielkiej, wytężonej pracy w czterech kierunkach: aktorskim, reżyserskim, dyrektorskim i pedagogicznym. Zelwerowicz jest tak wybitną indywidualnością, że te cztery kierunki pracy teatralnej nie rozpraszały go, przeciwnie, wszystkie szły po jednolitej linji, wszystkie przepojone były tym wielkim talentem, dzięki któremu zdobył sobie Zelwerowicz serca i uznanie szerokich kół publiczności. Pamiętam go, z przed lat, w Krakowie. Tam talent Zelwerowicza mężniał i dojrzewał. Tam wyrósł on na pierwszorzędnego artystę w zakresie ról komicznych, zdobywając sobie taką powszechną miłość publiczności krakowskiej, jakiej później może żaden artysta w Krakowie nie zdobył. Gdy Zelwerowicz ukazywał się na scenie, już widzowie parskali ze śmiechu. Radowano się jego komizmem, jowialnością i dobrodusznością. Radowano się jego uśmiechem, pełnym serdeczności i jego niezrównanemi „młynkami" rąk, które powszechnie w Krakowie naśladowano. Weszły one w zwyczaj u artysty, jak potem, przez dłuższy czas w Warszawie, podskoki Zelwerowicza. Była to maniera, ale maniera nieszkodliwa.

I zdawało się, że ten świetny komik, który postacią księdza w „Odrodzeniu" zapisał się w złotą księgę najświetniejszych aktorów Polski, nie wyjdzie poza zakres ról komicznych. W tem — niespodzianka. Podczas letniego sezonu w Zakopanem gra Zelwerowicz neurastenika w „Nrze 13". Byłem wówczas bardzo młody. Ale ta głęboko ujęta kreacja na zawsze utkwiła mi w pamięci. Więc potem nie był już niespodzianką „Wujaszek Wania" ni aktor w „Na dnie" Gorkiego. Skala możliwości scenicznych Zelwerowicza okazała się bardzo szeroka. Okazało się, że Zelwerowicz jest wrażliwy i na śmiech i na łzy. Że czuje. A przytem temperament Zelwerowicza! Pamiętamy go dobrze jako Czepca w „Weselu", ks. Konstantego w krakowskiem przedstawieniu „Kordjana" i warszawskiem „Nocy listopadowej". W grze tej była siła i pasja. I pewien sentyment.



fot. J. Ryś

Aleksander Zelwerowicz.

Z biegiem lat talent Zelwerowicza coraz bardziej skłaniał się w kierunku groteski i stylizacji. Piętno tych umiłowań wycisnął Zelwerowicz zarówno w swych świetnych kreacjach aktorskich jak i w reżyserji. Dlatego nie zawsze oddaje Zelwerowicz to, co jest w dziele istotne: w „Śnie nocy letniej" Szekspira np. na drugi plan zepchnął baśń, na pierwszy wysunął groteskę. Ale też tę groteskę dał rzeczywiście kapitalną. W pracy jest niezmordowany: jako aktor imponuje mnogością kreacyj i zapałem, z jakim gra najmniejszą nawet rolę. Czasem aż żal bierze, że ten artysta gra *za* często, nie mając czasu na gruntowniejsze opracowanie roli. I tylko wielki talent umożliwia mu wzbudzenie zainteresowania każdą

rolą. To zainteresowanie wyczuwa się zawsze na widowni: „Gra Zelwerowicz. Co też dzisiaj da Zelwerowicz?"

W krótkiej tej notatce, która tylko w najogólniejszych zarysach charakteryzuje twórczość Zelwerowicza, nie można pominąć zasług, położonych przez niego, jako dyrektora teatru i dyrektora państwowej szkoły dramatycznej.

Dyrekcja Zelwerowicza w Łodzi — to okres najwyższego rozkwitu sceny w polskim Manchesterze. Zelwerowicz dał Łodzi świetny repertuar i pierwszorzędny zespół. Nigdy przedtem ni potem scena łódzka nie zdołała zjednoczyć tych dwóch zasadniczych czynników. Zelwerowicz potrafił wzbudzić zamiłowanie do wielkiego repertuaru w okresie, w którym repertuar ten w Warszawie był jeszcze kopciuszkiem.

Jako dyrektor szkoły dramatycznej dba Zelwerowicz o wszechstronne wykształcenie młodych adeptów. Zeszłoroczny popis szkoły dramatycznej wykazał wyniki pracy jak najbardziej dodatnie.

Dzięki tym zasługom i wielkiemu talentowi Zelwerowicz należy do tych znakomitości teatru polskiego, które nigdy nie zawodzą i których zasługi umie publiczność ocenić. *W. Br.*

Z dziejów „Cudu mniemanego" Wojciecha Bogusławskiego.

(Ciąg dalszy)

IV.

Największe zmiany datują się z lat 1809 1810 i 1815. Zmiany te są nader charakterystyczne ze względu na ówczesne nastroje społeczeństwa.

Żałoba panowała w zajętej w 1809 roku przez wojska arcyksięcia austrjackiego Ferdynanda Warszawie. Chciał on pozyskać sobie względy ludności, ale nadaremnie. Dążąc więc przynajmniej do porozumienia z arystokracją miejscową, zapowiedział wizytę u hrabiny Potockiej, spodziewając się, że ta na zaszczyt odpowie zaproszeniem do siebie całej elity warszawskiej. Srodze zawiódł się arcyksiąże. W pałacu oczekiwała go w pustych salonach tylko Potocka.

Teatr zamknął podczas bytności Austrjaków na znak żałoby swe podwoje. „Teatr Narodowy — czytamy w Gazecie Korespondenta Warszawszkiego — zawsze dający dowody patrjotyzmu, przerwał swoje prace, chcąc jedynie służyć ziomkom, a nie bawić najezdnych przybylców." Raz tylko jeden zmusił arcyksiąże Bogusławskiego do dania widowiska. Chociaż miejsca były bezpłatne, z Polaków nikt się w teatrze nie zjawił. W loży królewskiej zasiadł arcyksiąże — ale na sali obecni byli tylko jego oficerowie i Prusacy. Na widowni panowało zimno, na scenie także.

Jakżeż innny widok przedstawiała widownia po powrocie wojsk polskich do Warszawy! Teatr „otworzonym został i dla powitania walecznych wojowników i dla pomnożenia radości szanownych mieszkańców stolicy". Wystawiono na powitanie wojsk „Krakowiaków i Górali", którzy mieli poza sobą już przeszło setkę przedstawień. Publiczność, wśród której znajdował się i książe Józef i rezydent francuski, Serra, witała Bogusławskiego burzliwemi, długo trwającemi oklaskami. Bogusławski zmienił zakończenie opery, przystosowując ją do ostatnich wydarzeń. Mianowicie, gdy Bartłomiej prosi zebranych na śniadanie, słychać głos trąbki wojskowej i gdy wszyscy zdziwieni biegną dowiedzieć się co się stało, zdaleka spostrzegają wojsko Scena ta ma następujące brzmienie:

B a r d o s.

Ale cóż to za odgłos? Co ta trąba znaczy?

W w r z e n i e c (patrząc z góry)

Wojsko jakieś tu idzie.

S t a c h.

Wojsko nieinaczej.

Jeden z Krakowiaków (wpadając z radością)

Ach, bracia przyjaciele; radujcie się wszyscy,
Bóg spełnił nasze prośby! Już Polacy blizcy;
Widzicie te proporce i te liczne szyki,
Spuszczają się wąwozem po za Kościelniki.
Przez Mogiłę wej pójdą pewnie do Krakowa.

M i e c h o d m u c h.

Lecz zkądby tu Polacy? co za próżna mowa?

B a r t ł o m i e j.

To wasze nic niewiesz?

M i e c h o d m u c h.

Słowa nie słyszałem.

J o n e k.

Bo wasze tylko żyjesz z kropielnicą, z mszałem,
Kej jampułki wypróżnis, organy nastrois,
W niedziele łyknies w karczmie, o resztę [niestois,
My zaś codziennie prawie do miasta chodzimy,
Ale Austrjaki tak wieści nicują,
Że co Polacy zrobią, sobie przypisują.

Stach.

Ja jednak zasłysałem cokolwiek z klasztora.
Ongi kiedym drwa rąbał gadał, do Przeora
Ksiądz Hilary przed bramą, wróciwszy z Kra-
[kowa,
Ze się dla nas otwiera wej nadzieja nowa,
Ze Polacy już mieli zdobyć Sandomierza,
Ze ich forpocty ongi wesły do Skalmierza,
Ze ucieka napastnik, wziąwszy tęgie tuzy,
Ze pojutrze w Krakowie mają być Francuzy,
Ze wkrótce znowu będziem Polacy jak dawni,
I straśni najezdnikom, i wielcy i sławni.

Bardos.

O wy biedni, wy chciwej przemocy ofiary,
Coście pod obcym panem, cierpieli bez miary,
Zapał, który w was widzę, ten mnie przekonywa,
Że się w was jeszcze miłość Ojczyzny odzywa ..
Pogrążeni w ucisku wiedzieć niemożecie,
Co się istotnie działo, i dzieje na świecie.
Dowiedźcie się więc prawdy dla waszej
[pociechy:
Bóg, który lat trzydzieści karał nas za grzechy,
Sprawiedliwości swojej już koniec położył,
Spojrzał łaskawie na nas, chce, by Polak ożył,
By dawną odzyskawszy i całość i sławę,
Zgodą, cnotą i męstwem poprawił swą sprawę.
Już dawniej przez wielkiego moc Napoleona
Cząstka naszej Ojczyzny została wrócona,
Wrogi co ją na sztuki chciwie poszarpały,
Znowu ją podbić, zedrzeć, i zagarnąć chciały,
Ale to męstwo które Bóg wrócił Polakom
I zwycięstwo i sławę dodał naszym znakom.
Nieprzyjacielskie hufce zniesione zostały
I nad czarnemi Orły, wzniósł się Orzeł biały —
Opowiem wam w krótkości jak się ma rzecz
[cała!

Wszyscy.

O Boże niech ci za to będą dzięki! chwała!

Bardos.

Wiecie jak tu niedawno idąc Austrjacy
Przegrażali się dumnie „że zginą Polacy,
Że w małej liczbie, sami, bez żadnego
[wsparcia
I jednego ich wojska niezniosą natarcia"
Ale się ich chełpliwość wkrótce przekonała:
Że nie liczba, lecz męstwo cuda w boju działa.
Stanęli pod Raszynem w bliskości Warszawy.
Tam do najpierwszej przyszło z naszymi roz-
[prawy,
Połową prawie mniejsze nasze wojsko było
Lecz tysiące zgromiwszy, z placu nieruszyło —
Tam pułkownik Godebski, godny sławy
[wiecznej,
Sam na czele prowadząc ósmy pułk waleczny,
Trzykroć ranny, krwią zbroczon, nie pomny
[swej zguby
Do samej śmierci walczył dla Ojczyzny lubej
Nazajutrz wódz najwyższy, wódz rozsądny,
[dzielny,
Wódz z krwi Piastów, wódz jeden sławy
[nieśmiertelnej,
Chcąc ocalić i wojsko mniejsze przez połowę
I uskutecznić wielkich zawodów osnowę,
Przeszedł za Wisłę, i wnet wkroczył w wasze
[kraje,
Przez co wolności i szczęścia nadzieje wam
[daje.

Dorota.

Boże daj nam pod polskie wrócić panowanie.

Bryndas.

Zrób znowu z nas Polaków, o przedwieczny
[Panie!

Bartłomiej.

Pozwól nam stąd wypędzić, te wej Boże
[bicze.

Bardos.

Wkrótce znikną do szczętu hufce napastnicze,
Otoczeni są w koło i biją się wszędy,
Skarano już pod Pragą ich śmiałe zapędy.
Tysiąc naszych większą się liczbą nietrwożące
Rozproszyło ich całe trzy tysiące.
Pod Górą na przeprawie po jednym wystrzale
Z bagnetem tylko w ręku już byli na wale.
Pod Toruniem kilkaset oraz pułkownika
Zabito, reszta w nocy z Warszawy umyka
Wziął Zamość z mnóstwem armat dzielny
[Peletier,
Francuz co się dla polskiej sprawy mężnie bije.
Wzięto wreszcie Sandomierz, Lublin i we
[Lwowie
Już polskie Orły nasi zatknęli ziomkowie.
Całe Księstwo Warszawskie chwalebnie
[powstało,
I dowody miłości ku Ojczyźnie dało.
Płockie, Łomżyńskie, oraz Kaliskie, Podlasie
I Poznańskie, do ofiar pierwsze w każdym
[czasie;
Szlachta, mieszczanin, rolnik, wszystko stawa
[w szyki
I zdawna sławne strzelbą już walczą Kurpiki.
Wszystko, co się krwią polską szczyci, co
[nią żyje,
Chwyta broń, nieprzyjaciół zewsząd ściga, bije,
Wreszcie zwycięzcy do nas i tu się zbliżają.
Tędy przechodzić będą, ucztę więc gotujcie.
Dajcie ochłodę mężnym, mile ich przyjmujcie,
Rzucajcie wieńce godne ich męstwa i pracy,
I wołajcie wraz ze mną: Niech żyją Polacy!

Wszyscy:

Niech żyją ! ! !

PIOSNKI.

Stach.

Bracia! niech każdy z nas bieży!
Od domu, od żony;
Wszystko poświęcić należy
Dla kraju obrony.
Dajmy poznać że krew nasza
Nic z dawnej nie traci;
Dalej wszyscy do pałasza
A brońmy współbraci.

Morgal.

Śmierć jest miłą dla Ojczyzny,
Mawiał Morgal stary,
Miłe dla niej srogie blizny,
I miłe ofiary.
Ja syn jego nieodrodny
W tym się z nim nie zminę,
Chcę żyć jak Polak swobodny
Albo mężnie zginę.

Dorota.

Idźcie bracia, idźcie dziatki,
Niech was Bóg prowadzi,
Tak wam siostry, tak wam matki,
Tak wam sława radzi.
Łzy wam nasze poświęcamy
Jeżeli zginiecie,
Wszystko Ojczyźnie dajemy,
Dając nasze dziecie.

Basia.

Jeśli waleczni młodzieńce
Z zwycięstwem wrócicie,
Czekają was sławy wieńce,
Czeka lube życie.
W ten czas w twoim usciskaniu
Zawołam w radości:
I ty byłeś też w powstaniu,
Godnyś mej miłości

Organista.

Choć brzuchaty, choć bez grosza,
Choć bez powołania,
Wsiadam na mego siwosza,
Idę do powstania.
Nie wiele tam pewno zrobie,
Bom zbyt ciężki ciura;
Ale w tyle stanę sobie,
Będę wrzeszczał: Hurra!

Bardos.

Objawiłem wam nadzieje
Już bliskiej swobody;
Lecz Bóg rządzi ludzkie dzieje,
Jego proście wprzódy,
On sam widząc wasze męstwo,
Waszą dobrą sprawę,
Da wam zupełne zwycięstwo
I wielkość i sławę.

Scena ta w tak pięknej chwili dziejowej musiała wywoływać wstrząsające wrażenie. Poszczególne piosenki musieli artyści powtarzać a owacjom ku czci wojska, księcia Poniatowskiego i Francuzów nie było końca. W okrzykach tych brała udział nietylko publiczność, ale i artyści na scenie. Gdy Bardos wspomniał zdobycie Zamościa przez Peletiera, cała publiczność wzniosła okrzyki: „Niech żyją Francuzi“, na co Serra i inni Francuzi odpowiedzieli owacjami na cześć Polaków. Teatr był na tem przedstawieniu żywą cząstką organizmu państwowego. To przedstawienie „Krakowiaków“ rozpoczęło cały cykl widowisk okolicznościowych lub związanych z chwilą bieżącą. Takiem było przedstawienie „Dworku na gościńcu“ z zmienionemi piosenkami Dmuszewskiego, jednoaktówki p. t. „Przygotowanie na przyjęcie wojska polskiego w Krakowie“, „Klaryssy“, „Dla króla i narodu wszyscy w mundurach“. Również we Lwowie wystawił w tym roku Kamiński „Krakowiaków“ z powyższą sceną. I tutaj spotkała się ona z gorącem przyjęciem.

D. c. n.

Wiktor Brumer.

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru“).

10.

T. ZW. „TEATR POPULARNY“

III.

Pierwsze zawiązki naszego teatru ludowego w dosłownem słowa znaczeniu były amatorskie. Potrzeba celowego zorganizowania tych usiłowań dojrzała już przed osiemnastu laty, gdy w r. 1907 założono we Lwowie „Związek Teatrów i Chórów Włościańskich“. Związek ten nie tylko organizował nowe zespoły sceniczne, ale i gotował dla nich systematycznie środki pomocnicze: bibljotekę teatrologiczną (2000 tomów), kursy teatralne, miesięcznik Związku, wypożyczalnię nut i sztuk, wreszcie—600 kompletów kostjumów różnego rodzaju. Według jednego z wybitniejszych działaczów w dziedzinie teatrów ludowych, p. Jędrzeja Cierniaka, Związek lwowski ma pod swą opieką zgórą 200 zespołów teatralnych i śpiewaczych („Życie Teatru“ Nr. 4 i 5 z r. 1925). Za przykładem Lwowa poszła Warszawa, gdzie w r. 1917 powstała przy „Związku Młodzieży Wiejskiej“ „sekcja teatralna“, a w dwa lata później—samodzielny „Związek

Teatrów Ludowych", zorganizowany przez p. Budzyńskiego. Związek ten wydaje również swe pismo („Teatr Ludowy"), które obecnie stało się organem obu związków: warszawskiego i lwowskiego. Pojęcie teatru ludowego, ograniczone w Lwowie do teatrów przeważnie wiejskich, zostało przez Związek warszawski rozszerzone. Uwzględnia ono, zdaniem p. Cierniaka, „wszelką twórczość teatralną poza teatrami zawodowemi, a więc teatr dzieci, szkolny, żołnierski, robotniczy, chłopski, małomiasteczkowy, wszelkiego rodzaju zabawy, uroczystości, koncerty, obchody, obrzędy i t. d." Związek warszawski obejmuje z górą 300 zespołów.

Cyfry tę są zadziwiające. Trudno uwierzyć, że posiadamy w Polsce 500 zespołów teatrów „ludowych", o których nikt z nas nie wie ani słowa... Osobiście nie zdarzyło mi się być obecnym na jakiemkolwiek widowisku takiego zespołu ludowego; nie spotkałem zresztą nikogo z literatów i krytyków, któryby się się mógł tem pochwalić.

Tem skwapliwiej przejrzałem roczniki „Teatru Ludowego", dające obraz dzialności Związku. Ogólny wynik tego przeglądu każe mi stwierdzić, że organizatorowie ludowych teatrów zabierają się do pracy z wielkim zapałem, ze znacznem uświadomieniem teoretycznem. Założyli szkołę specjalnych instruktorów teatralnych, badają technikę sztuki aktorskiej, charakteryzacji, kostjumlogji, rozprawiają na temat repertuaru, pomieszczają w każdym niemal zeszycie rady „co grać?". Ale— jak mówi słusznie p. Cierniak — „nie jedna myśl twórcza pozostała w sferze akademickiej teorji, nie dotarła tam, gdzie się teatr robi". W radach repertuarowych nie dostrzegamy dość jasnego planu: jedni dzielą go na kategorje i zalecają powolną inicjację, od utworów łatwiejszych do najgłębszych arcydzieł; inni, obok pisarzów polskich, zalecają teatrom ludowym granie np.: „Handlarza słońca" Rachilde'y.

To też znacznie ciekawsze, niż rady teoretyczne, są krótkie sprawozdania w miesięczniku „Teatr Ludowy" ze sztuk, które te i owe zespoły grały naprawdę. Planu w tem nie dostrzegłem żadnego. Są jedynie luźnie kojarzące się i rozpadające usiłowania. Oto wyłowione z kilku roczników „Teatru Ludowego" tytuły 30-tu sztuk, grywanych po różnych okolicach Polski, przeważnie po wsiach i dzielnicach robotniczych:

1. Janek z pod Ojcowa — Przybylskiego.
2. Zemsta — Fredry.
3. Łobzowianie — Anczyca.
4. Bolszewicy pod Warszawą — Czaplińskiej.
5. Końska kuracja — Danielewskiego.
6. Swaty — Dominiowej.
7. Zrzędność i przekora — Fredry.
8. Janosik — Rojowej.
9. Legendy Tatr.
10. Flisacy — Anczyca.
11. Kordjan (scena w podziemiach).
12. Lelewel (teatr żołnierski).
13. Damy i Huzary.
14. Marcin Łuba — Sewera.
15. Fotografja Jędrusia — Przybylskiego.
16. Chłopi arystokraci — Anczyca.
17. Antkowe wesele — Przybylskiego.
18. Ulicznik warszawski — Wieniarskiego.
19. Zagłoba swatem.
20. Bociany — Marka.
21. Okrężne — J. Korzeniowskiego.
22. Consilium facultatis.
23. Oberżystka — Goldoniego.
24. Wujaszek Alfonsa.
25. Gwiazda Syberji.
26. Ciotka Karola.
27. Kalosze — Fredry.
28. Racławickie kosy — Gerson-Dąbrowskiej.
29. Strajk — Zwilkińskiego.
30. Cyganie — Korzeniowskiego.

Repertuar ten jest wysoce znamienny przez to właśnie, że się kształtował bez żadnego nacisku z centrali Związku, że się rodził samorzutnie, jako wynik zainteresowań czy też zmagań się z trudnościami tego lub owego instruktora lub organizatora. Stanowi on, z wyjątkiem kilku wypadków, powtórzenie repertuaru małomiasteczkowych teatrów amatorskich. Fragment z Kordjana, czy „Oberżystka" Goldoniego zabłąkały się tu widocznie jako rezultat wizyty instruktora w większem mieście. Organizatorzy mówią wprawdzie często o potrzebie inscenizowania podań ludowych, ale nie znalazłem żadnego sprawozdania z próbą takiej inscenizacji. Natomiast raz jeden mówi się w miesięczniku „Teatr Ludowy" o próbie stworzenia na wśi „commedia dell' Arte". Mianowicie p. Matrzak-Nowowiejski zorganizował w Giełczynie (powiat Łomżyński) jednoaktówkę improwizowaną p. t. „Wesele Antka Klawisza". Kanwę napisał p. Matrzak. W przeddzień wytłómaczył wykonawcom, o co chodzi i w ogólnych zarysach podał im plan akcji. „Całość — pisze organizator widowiska — wypadła nieźle, aczkolwiek nie była bez wad. Co najbardziej mnie wprawiało w podziw, to ciągłość nieprzerwana i niewymuszona treści. Sztuka wyglądała jakby „wyuczona" z roli. Wykonawcy mówili głośno, wyraźnie i z sensem. Mimika bardzo wyraźna i szczera. Ruchy swobodne, niewymuszone. Słowem aż kipiało na scenie prawdą życia, zabawą serdeczną".

Niestety, tej niezwykle ciekawej próby nie powtórzono snać na terenach działalności Związku. A kto wie, czy nie z takiej właśnie metody pracy „scenicznej" wyrósłby może nowy typ „ludowego" aktora...

Jan Lorentowicz.

11.

Stwarzanie jakichś teatrów pupularnych niema sensu tak jak sensu niema literatura pupularna, książka pupularna i t. p. Popularyzacje wszelkich rodzajów i zakresów są właściwie, poprostu mówiąc, przekręcaniem, kastrowaniem sztuki i nauki dla pewnych określonych z góry, z nauką i sztuką nie wiele mających wspólnego, celów.

Pojęcie „teatru popularnego", które uważam za zupełnie nieścisłe bo prowadzące do nieporozumień, w ustach artysty odpowiedzialnego znaczyć może tylko jedno: teatr doskonały lecz dostępny nawet dla najbiedniejszych. „Popularny" — tani. Właściwie wszystkie teatry powinny być „popularne" t. zn. tanie, dostępne nawet dla najbiedniejszych. Powodzenie często nędznych sztuczydeł w teatrach „niepopularnych" dowodzi, że zamiłowanie do dobrej sztuki, dobry smak, wcale nie jest przywilejem sfer zamożnych. Sztuka jest zjawiskiem ponadklasowem podobnie jak nauka.

Żaden ustrój nie zniszczy geniuszu Szekspira, jak żaden ustrój nie zwali teorji Kopernika. Szekspira mógłby tylko pobić geniusz jeszcze wyższej rangi, teorje Kopernika zwalić prawdziwsza teorja

Te same prawa budowy np. domów obowiązują, obowiązywały i będą obowiązywały. Zmienia się tylko styl i smak. Niemniej pewne arcydzieła, jako szczyty, jako najbardziej dojrzałe owoce pewnej epoki estetycznej, pewnych prądów artystycznych — przemawiają do nas zawsze, niezależnie od epoki i panującego smaku Są nieśmiertelne.

Dlatego też kwestja „popularności" repertuaru przestaje być zagadnieniem specjalnem, zamienia się w kwestję w ogóle repertuaru naszych teatrów. W tym zakresie zaś można stwierdzić, że wszystkie teatry, zwłaszcza warszawskie, unikają sztuk wiążących się z współczesnością, mają niechęć do wystawiania utworów — zarówno rodzimych jak obcych — w których bije tętno współczesności. Tę awersję usiłują okupić przeniesieniem punktu ciężkości wyłącznie na formę teatralną i widowiskową jak najbardziej wyrafinowaną i pomysłową. Istnieje głęboki rozdźwięk między wartością i wagą literacką sztuk a ich szatą teatralną. Dla „ludzi teatru" jest rzeczą obojętną. co wystawiają, byle wystawić w sposób jak najbardzlej oryginalny. Rola dramatu, słowa, schodzi na plan drugi. Potrzeba stwarzania repertuaru rodzimego nie istnieje. Chęci związania repertuaru z twórczością dramatyczną żywą, z żywem słowem naszej wielkiej epoki niema. Dążyła do tego tylko jedna „Reduta". „Teatr Narodowy" zaś dopiero rozpoczyna. „Teatr im. Bogusławskiego" dał w tym zakresie jedno, świetne przedstawienie: „Kniaź Patiomkin" Micińskiego.

Każdy teatr polski, jeśli chce spełnić swoje zadanie, musi dążyć do wielkiego sharmonizowania treści z formą, do stworzenia fundamentalnego zrębu swego repertuaru z utworów polskich i do wprowadzenia nowych sztuk i nowych autorów. Potem niech będzie tani, jak najtańszy a będzie popularny.

Zygmunt Kisielewski

12.

Teatr popularny!—Sprawa pierwszorzędnej wagi!—Lecz przedewszystkiem zagadnienie zasadnicze: co to jest teatr popularny? jakie są cechy wspólne czy rozróżniające (w stosunku do „innych" teatrów)?—

Więc teatr nie „ludowy", nie „robotniczy", wogóle nie „klasowy" —;w takim razie teatr *dla wszystkich!* więc w założeniu swem również nie „reprezentacyjny" i nie „rozrywkowy"—teatr nie od święta, nie od zabicia czasu, nie od zepchnięcia nudy—; więc teatr dla *wszelkich potrzeb* ducha, umysłu, czucia i t d. Cóż więc tu rozstrzyga—? Poprostu dwa momenty: repertuar i... taniość. Właściwie to jedynie ten wzgląd ostatni rozwiązuje definitywnie zagadnienie teatru popularnego, który przeznaczony dla najszerszych warstw (w przewadze niezamożnych) musi być łatwo dostępny, tani — w konsekwencji subwencjonowany sowicie przez państwo. Oto założenia główne; z nich wychodząc odpowiedzi na pytania ankiety mogą być tylko takie:

1)—repertuar powinien mieć teatr popularny jak najwyższego gatunku; wielkie dzieła są zawsze najzrozumialsze; a „spopularyzować", uprzystępnić je można w miarę potrzeby w sposób najrozmaitszy (odczyty, pogadanki, ulotki i t. d); a trzeba pamiętać, że „wszyscy" to audytorjum najwdzięczniejsze, najpodatniejsze, najbezpośredniejsze! żaden wysiłek nie pójdzie tu na marne. Tu właśnie w tej, że tak powiem, pełni—chłonność na złudę i wzruszenie jest prawdziwa, wielka, szczera. Więc: repertuar najwyższego gatunku! A jakiż-to jest ten repertuar?—Oto ten—

dający nieomylnie poprzez mordęgę dnia powszedniego poczucie *misteryjności życia.*—

2)—tak więc pomiędzy teatrem popularnym a „innym“—nie może być żadnych różnic (in minus); — ambicją jego winna stać się chęć stanowiska *przodującego, przewyższającego.*—

3)—teatr popularny może i musi (jest wszak teatrem żywym) być propagatorem nowych form w dramacie i jego inscenizacji! Bo i cóż to jest propagowanie nowych, *twórczych* form w teatrze? — jest to utajone lub jawne pragnienie *znalezień a treści każdorazowej teraźniejszości*; — a to właśnie jest celem istnienia teatru popularnego pojętego jako akademja *wzruszeń* i *wyrazu* współczesności, której służy, którą wzwyża i kształtuje.

Emil Zegadłowicz.

13.

1). Jaki repertuar powinien mieć teatr popularny?

Pytanie tak rozległe, że wyczerpującą odpowiedzią będzie chyba summa udzielonych odpowiedzi Niech więc zdanie moje będzie cząstką, z której tę lub ową uwagę dorzucić można do nadesłanych głosów.

Sądzę, że dotychczasowe sztuki grywane w teatrach popularnych nie spełniają swego ważnego zadania. Przeważnie są to sztuki drugorzędne pod względem wartości artystycznej i językowej. Zadaniem teatru popularnego jest podnoszenie i wzbogacanie kultury szerokich mas społecznych. Sztuka grywana w teatrze popularnym winna różnić się od sztuk grywanych w teatrach jedynie swą przystępnością, dobór powinien być raczej staranniejszy niż w innych teatrach, a na wysoką wartość dzieła winien być położony główny nacisk; strona językowa gra tu pierwszorzędną rolę. Pozatem należy masom ludowym za pomocą teatru popularnego dać całokształt twórczości scenicznej w ogólnych zarysach i to zarówno twórczości rodzimej jak obcej. Nie należy się lękać wpływów liberalnych i wolnomyślnych, lecz przeciwnie niech teatr pobudza myśl ludu pod każdym względem, a więc pod względem pojęć religijnych, narodowościowych, społecznych, etycznych, obyczajowych i t. d. Komedje i dramaty posiadają tu wartość równorzędną, jedynie czcze farsy winny być wyłączone (jak zresztą w wszystkich teatrach). Przeróbki z powieści uważam za niestosowne; są to przeważnie okaleczone sztuki a te najłatwiej ranią szczerość poczucia teatralnego.

— Jeśli zaś chodzi o utwory mające działać „narodowo“, t. zw. sztuki patrjotyczne, to tutaj jest ostrożność bardzo wskazana. Poza niektóremi sztukami wyraźnie historycznemi, unikać należy sztuk tendencyjno-patrjotycznych, zwłaszcza tych, które oparte są na ideologji niewoli. Jesteśmy narodem wolnym i stwarzać trzeba psychikę ludzi wolnych, kategorje myślenia niewolników pozostawmy na uboczu. Wogóle sądzę, iż teatr popularny najskuteczniej spełniać będzie swą misję, jeżeli odzwierciedlać będzie sentymenty i pragnienia panujące wśród ludu, a jednak (rzecz dziwna) sztuki *ludowe* najmniej mogą czynić wrażenia na szerokie masy społeczne. W tych oto ogólnych ramach mieści się pogląd mój na wyżej stawione pytanie, a każdą z uwag należałoby szeroko uzasadnić, co jest niemożliwe w ankietowej odpowiedzi.

2). Czy teatr pop. winien różnić się od innych teatrów?

— Do pewnego stopnia; przedewszystkiem siła efektu scenicznego winna być w każdej sztuce wyraźna, nie dwuznaczna, intryga dramatyczna czy komiczna musi się jasno tłomaczyć; pozatem repertuar nie powinien być odmienny.

3). Czy teatr pop. powinien być propagatorem nowych form w teatrze? — Stanowczo tak. Propaganda ta będzie w teatrze pop. owocniejsza, niż w innych teatrach, gdyż nowe formy w sztuce wogóle, a także w teatrze wychodzą z założeń bezpośredniej wrażliwości człowieczej, to też łatwiej muszą być zrozumiane zarówno przez dziecko jak przez jednostkę z ludu. Szczerość i nieopętanie przez nawyknienia cywilizacyjnego blichtru muszą się tu spotkać i odczuć, czy to idąc z widowni ku scenie, czy ze sceny ku widowni. Warunek: odpowiednie siły aktorskie!

Jerzy Hulewicz.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Teatr im. Bogusławskiego, teatr, który popełniał szereg pomyłek, ale był pod względem inscenizacyjnym najbardziej twórczym teatrem w Polsce, teatrem, z którym łączono nadzieje artystycznego zrealizowania wielkiego naszego repertuaru, teatr ten musiał przerwać swoją działalność wskutek nieustępliwego stanowiska przedstawicieli Z A S P. Dyrekcja teatru im. Bogusławskiego miała wobec personelu artystycznego zaległości płatnicze — jednomiesięczne i zaległości te byłaby uregulowała dzięki subwencji miejskiej w paru dniach najbliższych. Artyści jednak postawili ultimatum i, chociaż wiedzieli, że jest to niemożliwe, zażądali wypłacenia gaż dnia 11 b. m do godz. 1-ej w poł.

Z. A. S. P. przez usta swych przedstawicieli (cytuję dosłownie według pisma dyrekcji do prezydjum magistratu) oświadczył, że *„nie leży w jego interesie utrzymanie obecnej placówki*, ma natomiast zamiar po upadku obecnej instytucji jeszcze w bieżącym sezonie zorganizować zrzeszenie, w którego skład weszłaby tylko część obecnego zespołu“. Kierownictwo miałoby „spoczywać wyłącznie w rękach aktorów a to *celem obniżenia poziomu repertuarowego i wykonawczego*, co miałoby zapewnić większe powodzenie teatru“.

Wprost w głowie się to pomieścić nie może! Dla *artystów* poziom sztuki może być za wysoki! Artysta nie chce poczekać kilka dni na wypłatę gaży! To tak jakby poeta zastrejkował i nie pisał poematu, bo wydawca nie ma chwilowo gotówki na zapłacenie honorarjum Czy można sobie coś podobnego wyobrazić?

Zabito placówkę kulturalną.

* * *

3 maja cały szereg artystów otrzymał *odznaczenia*. Stale przy tej okazji odzywają się żale i kwasy tych, którzy się spodziewali a nie otrzymali orderu. Nie poruszalibyśmy tej sprawy, gdyby tym razem nie zapomniano o artyście, który jest wzorem miłości teatru i ofiarnej dla niego pracy, pracy cichej, skromnej, nie ubiegającej się za rozgłosem i zaszczytami. Mówię o *Władysławie Krogulskim*, osiemdziesięcio trzech letnim starcu, zasłużonym i wiernym artyście, będącym dziś jeszcze wzorem pilności i sumienności. Zasługi Krogulskiego oceniają w pierwszym rzędzie historycy teatru, którym służy czcigodny weteran sceny ochoczo ciągle uzupełnianemi szkicami z dziejów sceny warszawskiej. Szkice te są nieocenionym materjałem dla historji teatru. Krogulski jest zbyt skromny, by upominać się o pamięć, czynniki jednak miarodajne, które nie pominęły najmłodszych nawet artystek, nie powinny były zapomnieć o tym cichym a tak zasłużonym i wiernym pracowniku sceny jak Władysław Krogulski

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Śpiewacy norymberscy“ R Wagnera (9.V).

Mimo widocznej staranności nie zdołano wydobyć tonu i wczuć się w ducha tego arcydzieła muzycznej komedji mieszczańskiej, tak specyficznie niemieckiej. Dlatego ze sceny wiał chłód, a arcykomiczne motywy, zawarte w libreccie i muzyce i tak cudownie skojarzone zupełnie, przepadły.

W.

Teatr Narodowy: Uroczystość 160 lecia teatru polskiego w Warszawie (8.V).

Uroczystość pozbawiona była zwykłej w podobnych wypadkach sztywności i przygotowana przy współpracy p Bernackiego znakomicie. Próba rekonstrukcji—na podstawie starych tekstów—„Obiadu czwartkowego“ w układzie Bernackiego i Czapelskiego była dobrem przypomnieniem troski władz najwyższych o rozwój literatury i sztuki, a specjalnie teatru. „Objad czwartkowy“ w wykonaniu najświetniejszych artystów teatru Narodowego był widowiskiem barwnem i miłem Świetnie zrakonstruowano przedstawienie „Panny na wydaniu“ Czartoryskiego. Stworzono obraz dawnego widowiska teatralnego z pomysłowością i humorem. Również piękna była rekonstrukcja baletu Glucka pt. „Sąd Parysa“. Przedstawienie miało cechy prawdziwego artyzmu.

Wube.

POLONICA.

Medjolańska „Comoedia“ poświęca obecnie w każdym numerze sporo miejsca teatrom polskim W marcu dała cały szereg zdjęć z teatrów. Narodowego, Bogusławskiego i Polskiego w kwietniu z „Śmierci kochanków“ Chiarellego w teatrze Małym a w maju z „Świętej Joanny“ Shawa w teatrze Polskim.

Belgradzka „Comoedia umieszcza w ostatnim numerze szereg zdjęć z „Carmen“ w warszawskiej operze

Wanda Siemaszkowa występuje obecnie w Chicago w „Ponad śnieg“ i „Zaczarowanem kole”.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia, iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru“ z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr pren kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 24 MAJA 1925 R. Nr 21

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Tęsknota za własnym stylem.

Kilkakrotnie omawialiśmy na tem miejscu sprawę t. zw. stylu polskiego. Rozważania te były wynikiem obserwacji, że mamy świetnych aktorów, nie doszliśmy jednak w teatrze do stylu przedstawień, odpowiadającego naszej wielkiej poezji dramatycznej.

Była to obserwacja z zewnątrz. Obecnie możemy powołać się na zdania dwojga świetnych artystów, którzy tęsknią za tym polskim, własnym stylem scenicznym i dążą do jego stworzenia. To odpowiedzi Jaracza i St. Wysockiej na ważną ankietę „Przeglądu warszawskiego" w sprawie charakteru Teatru Narodowego.

Tęsknota za polskim stylem przebija się z każdego słowa Jaracza: „.. nabył nasz aktor giętkości—pisze on—ale zagubił *swoją twarz*. I dlatego to tylko w Polsce możliwy jest taki swojski bigosik: w tym samym teatrze grają ze sobą: aktor z epoki Moliera i zwolennik współczesnego formizmu, aktor romantyczny z naturalistą, aktor „gwiazda" z aktorem zespołowym. I doprawdy, pokażcie mi dziś jednego aktora polskiego, o którym możnaby powiedzieć: to jest rasowy, polski aktor! ***Wygrzebać z popiołu tlejącą rasę Polaka, oto warunek życia teatru w Polsce...*** obyż to u nas doczekać tej chwili, aby tak—jak to przed laty widziałem w Berlinie—cztery teatry grały „Fausta" a w każdym inaczej [1]) — obyż w czterech teatrach w Warszawie zagrano np. w rocznicę powstania „Noc listopadową" w różnych ujęciach scenicznych... ***Uderzmy się w piersi, polscy aktorzy! Nie mamy pojęcia o graniu wielkiego polskiego repertuaru*** [2]). Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Wyspiański przemawiali w okresie niewoli swym niepokalanym duchem, którego najpodlejsze (zazwyczaj) przedstawienie zabić nie było w stanie... Tradycja Fredry? Gdzież ona jest? Tradycja Wyspiańskiego? Nie warto o niej wspominać".



D. Hay Petrie jako Puk w „Śnie nocy letniej"

„Mamy dużo arcydzieł w naszej literaturze, które czekają swego życia scenicznego - pisze Wysocka-Stanisławska—czeka ***Wyspiański, którego stylu nasz teatr jeszcze wogóle nie znalazł*** " [3]).

Oto zdania aktorów. Może trochę skrajne, ale tem lepiej. Świadczą bowiem niezbicie, że aktor polski zdaje sobie sprawę z tego tragicznego stanu taatru, który stoi wysoko, ale nie dotarł do wyżyn poezji teatralnej Wyspiańskiego, co musi być jego głównym nakazem.

Wynurzenia Jaracza i sąd Wysockiej powinny zastanowić głęboko nasze aktorstwo. Dotykają one bowiem najżywotniejszej sprawy teatru polskiego [3]). Chociażby ze względ-

---

[1]) Na zdanie to zwracamy specjalnie uwagę p. Grubińskiemu (przyp. red.).

[2]) Podkreślenie nasze (przyp. red.).

[3]) Do szczegółowego omówienia ankiety „Przeglądu warszawskiego" jeszcze powrócimy.

du na te dwa głosy aktorów, ankieta „Przeglądu warszawskiego“ spełniła swoje zadanie.

Z dziejów „Cudu mniemanego“ Wojciecha Bogusławskiego.

(Ciąg dalszy)

V.

Zanim, wskutek zmienionych nastrojów w społeczeństwie, komedjoopera Bogusławskiego, przejdzie jeszcze jedną zasadniczą metamorfozę w 1815 roku, spłodzi ona dziecię na jej podobieństwo stworzone. Dzieje się to w czerwcu roku 1810. Bogusławski wystawia wtedy w obecności pary królewskiej i królewny saskiej nowe swoje dzieło p. t. „Przygotowanie na przyjęcie monarchy“ czyli „Krakowiaki“. Interesującą stroną tego utworu jest to, że występują tutaj przeważnie te same osoby, co w „Cudzie“. Osoby te stały się tak popularne, jak Arlekin czy Pantalone w włoskiej commedia dell'arte. W utworze tym rolnicy wraz z dziedzicem oczekują przyjazdu króla z Krakowa do Warszawy. Z utworu przebija się radość, a autor oddaje hołd wojsku polskiemu. Zasadniczo jednak jest to utwór napisany ku czci króla saskiego a księcia warszawskiego. Przedstawienie to zakończyła następująca kantata:

Chór.

Niech żyje ojciec narodu,
Ojciec od wszystkich kochany,
Król z dawnych monarchów rodu,
Przez nas do tronu wezwany.
On przez swe mądre ustawy,
Szczęśliwą robi tę ziemię,
On wzniesie do szczytu sławy
Waleczne Polaków plemię.

Dwóch wieśniaków oddających wawrzyny.

Wawrzyny ozdobią skronie,
Równie uczonych jak mężnych,
Dodają blasku koronie
Monarchów świata potężnych.
Że Ci, o królu, składamy
Jak twojej mądrości znamię,
Na której szczęście wspieramy
I naszej potęgi ramię.

Dwie wieśniaczki oddające owoce.

Owoców mądrej Twej rady,
Wszyscy doznają, królowo!
Przez pięknych cnót twych przykłady,
Stałaś się płci żeńskiej głową.
Tobie najsłuszniej należy
Niech płód naszej ziemi w dani,
Jak matce polskiej młodzieży,
Jak pełnej dobroci pani.

Inne dwie wieśniaczki składające kwiaty.

Te wdzięczne kwiatów kolory,
Które Jej w darze niesiemy,
Są to rozlicznych cnót wzory,
Jakie w twej córze widziemy.
Niech zawsze kwitnąca wiosna
Dni jej piastuje w swem łonie,
Nim przyjdzie chwila radosna,
Gdy ją ujrzymy na tronie.

Dwóch grenadjerów, wkazujacych cztery nowo przybyłe departamenta.

Przez męstwo polskiego dzieła
Stargane więzy współbraci.
Ojczyzna nasza wzrost wzięła
I oto nowi Sarmaci.
Królu! Tę chlubną ofiarę
Przyjm od polskiego żołnierza,
Z niej przywiązania bierz miarę,
Z jakiem Ci los swój powierza.

Chór.

Niech żyje ojciec narodu,
Ojciec od wszystkich kochany,
Król z dawnych monarchów rodu,
Przez nas do tronu wezwany!
On przez swe mądre ustawy
Szczęśliwą zrobi tę ziemię,
On wzniesie do szczytu sławy
Waleczne Polaków plemię.

Z tych nowych „Krakowiaków“ najcharakterystyczniejsza jest jednak arja Bardosa. Dawne jego słowa uległy zasadniczej zmianie. Gdy w „Cudzie mniemanym“ śpiewał:

Świat srogi, świat przewrotny.
Wszystko na opak idzie,
Kto nie wart, pan stokrotny,
A człek poczciwy w biedzie.
Lecz rozum górę bierze,
Tem sobie życie słodzę,
I ja porosnę w pierze,
Choć dziś bez butów chodzę.

Teraz żyje już nie nadzieją tylko, lecz cieszy się rzeczywistością:

Świat srogi na opak idzie,
Lecz to złe niezawsze bywa;
Przewrotny ginie w ohydzie

A prawa cnota wygrywa.
Bóg spojrzał na naszą ziemię
I wraz się zmienia jej dola,
Wraca uwielbione plemię
W osobie mądrego króla.

Zaledwie ziemia trzy razy
Bieg swój doroczny odbyła,
Jakaż przez jego rozkazy
Zmiana się u nas zrobiła.
Już sprawiedliwość panuje.
Wzrastają wszędzie nauki
I cały naród to czuje,
Że rządzą Jagiełłów wnuki.

Wszystko w naturze koleją
Z małego na większe wzrasta.
Tą niegdyś wsparte nadzieją
Wzniosły się potomki Piasta.
I dla was, mężne Sarmaty
Wnet lato przyjdzie za wiosną
Jak sławą zdziwicie światy
Tak wasze orły porosną.

Już teraz nie „wszystko na opak idzie", przeciwnie „złe niezawsze bywa" a przewrotny nie jest już „panem stokrotnym", lecz „ginie w ohydzie". Dawny zaś „człek poczciwy w biedzie" — wygrywa.

d. n.

Wiktor Brumer.

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru").

14.

T. ZW. „TEATR POPULARNY"

IV.

(Dokończenie).

Organ Związku Teatrów Ludowych zapewnia, że posiadamy w Polsce 500 zespołów amatorskich wiejskich i małomiejskich, ale nie umie nam powiedzieć dokładnie, co te zespoły grają. P. Jędrzej Cierniak, szukając ogólnych cech znanego mu repertuaru scen ludowych, stwierdza, że nie wychodzi on poza ramy mdławej „anczycowości".

Na tym samym poziomie repertuarowym stały także przez długie lata różne dorywcze teatry „popularne": w Krakowie, Łodzi, Warszawie. Jedne grywały „wszystko", od farsy i operetki począwszy, a kończąc na tragedji; inne szukały mniej lub więcej skutecznie takiej orjentacji, która pomoże do zapewnienia frekwencji. Wszystkie te teatry cierpiały i cierpią chronicznie na niedobory kasowe, pomimo subsydjów. Musiały one stale zwalczać konkurencję teatrów normalnych, które przecież przeznaczone są dla wszystkich a dla mniej zamożnej publiczności przeznaczają górne piętra. Ta konkurencja jest dla teatrów popularnych zabójcza, gdyż pół-inteligent unika teatru z nazwą, która z góry określa stopień jego wykształcenia. Pozatem istnieje stały szkopuł, z którego organizatorzy i kierownicy teatrów popularnych nie zdają sobie dostatecznie sprawy: ludność pracująca nie jest w stanie uczęszczać do teatru w dni powszednie, a widowiska sobotnie i niedzielne nie mogą wystarczyć na pokrycie kosztów eksploatacji i na gaże personelu artystycznego oraz technicznego. W chwili obecnej np. posiadamy w Warszawie cztery teatry o charakterze „popularnym" lub usiłujące charakter ten utrzymać: teatr im. Bogusławskiego, teatr im. Fredry, teatr Praski i teatr Ludowy przy ul. Chłodnej. Pomimo zasiłków, nie mogą one związać końca z końcem.

W ostatnich czasach powstały w Polsce dwie próby teatru „robotniczego". Pierwszą jest amatorska „Scena Robotnicza", grywająca kilka razy tygodniowo w gmachu centrali związków zawodowych w Łodzi. Scena ta podobno istnieje od kilku lat, ale prowadziła snać żywot niezbyt mocny, skoro nic się o niej nie słyszało. Dopiero od początku sezonu zajęło się nią dwóch kierowników: p. W. B. Wandurski, zdolny reżyser i autor dramatyczny oraz p. Szacki, utalentowany reżyser i inscenizator, uczeń Zelwerowicza. Zdołali oni tę scenkę amatorską postawić na dość wysokim poziomie. Odegrali trzy sztuki: „Człowiek jest dobry", utwór zaczerpnięty z noweli L. Franka i znaną w Warszawie „Nadzieję" Heijermansa oraz „Śmierć na gruszy" W. Wandurskiego. Komisarjat Rządu m. Łodzi dopatrzył się w tych sztukach, po wielu przedstawieniach, tendencyj antypaństwowych i „ze względu na porządek i bezpieczeństwo publiczne" przedstawienia „Sceny Robotniczej" zawiesił. O tem osobliwem rozporządzeniu naszej defensywy pomówimy oddzielnie. Narazie z trzech sztuk nie możemy jeszcze sądzić o „linji repertuarowej" kierowników łódzkiej „Sceny Robotniczej".

Drugim teatrem, który chciał ofiarować robotnikom artystyczną strawę, był teatr im. Bogusławskiego. Kierownik jego główny, p. Schiller przyniósł Warszawie szereg widowisk pierwszorzędnych pod względem reżyserji i inscenizacji. Plan działania miał zupełnie logiczny: chciał oprzeć frekwencję na związkach zawodowych, dla których nawet zorganizował 40-to procentowe zniżki cen. P. Schiller doszedł do wniosku, że robotni-

kowi należy dawać widowiska o najwyższym poziomie wykonawczym oraz że można zjednać go i przywiązać do sceny śmiałymi eksperymentami. W pracy swej jednak p. Schiller spotkał trudności niemożliwe do zwalczenia. Przedewszystkiem robotnik zawiódł zupełnie. Związki zawodowe zrazu wypełniały salę, później zaczęły stronić od teatru. Trzeba było zmienić założenie: budować teatr „popularny" dla wszystkich tj. przedewszystkiem dla „szerokich kół" inteligencji. Tu przyszedł zawód drugi, bo t.zw. „inteligencja" przywykła w innych teatrach do popisów gry wybitnych aktorów, p. Schiller zaś otrzymał w spadku zespół „Reduty" tj. zespół złożony przeważnie z młodych adeptów. Dyrektor teatru zmuszony był stosować repertuar do sił wykonawczych i wystawiał kolejno: „Podróż po Warszawie", „Opowieść zimową", „Skalmierzanki", Bandurki", „Pasterkę śród wilków", „Kniazia Patiomkina" i „Złoty płaszcz". Wszystko — widowiska malownicze i świetnie zorganizowane, ale nie mające atrakcyj aktorskich, do których przyzwyczajono w stolicy publiczność.

W dodatku nazwa teatru „robotniczego" czy „popularnego", którą wiązano stale z teatrem im. Bogusławskiego, odsuwała od teatru publiczność wielkomiejską. Nie można więc utrzymywać, że kryzys finansowy teatru im. Bogusławskiego wynikł z jego repertuaru czy z wadliwej administracji. Niewątpliwie krysys ten byłby nie mniejszy przy t. zw. repertuarze „rozrywkowym", czego dowodem jest chociażby teatr Letni, świecący stale pustkami.

Ostre przesilenie panuje obecnie we wszystkich teatrach w Warszawie i w całej Polsce, a jeżeli przybrało katastroficzne cechy w teatrze im. Bogusławskiego, wynikło to z obciążeń czynszowych i podatkowych tego teatru w pierwszych miesiącach i z jego nieokreślonego (z konieczności życiowej) charakteru.

* * *

Z doświadczeń tedy wszystkich naszych teatrów „ludowych", „popularnych" czy „powszechnych" nie wypływa taka wskazówka co do repertuaru, którąby mogła być lekarstwem na ten absurd, któremu na imię: teatr bez widzów. Odpowiedź na ankietę „Życia Teatru" może być tylko jedna: repertuar teatru „popularnego" nie powinien byc teoretyczny t. j. jeden, z góry ustalony dla wszystkich środowisk ludności. Musi się stosować do stopnia wrażliwości i wyrobienia artystycznego widza. Niema dzieła literackiego lub malarskiego „dla wszystkich"; nie może też być teatru dla wszystkich. Ci, którzy się upajają górnym frazesem o „wielkiej Sztuce", dla każdego jakoby „dostępnej", ulegają złudzeniu, za które płacić muszą niedoborami. „Lud" do wielkiej sztuki musi się zbliżać stopniowo, co nie znaczy wiele, aby takiej stopniowej inicjacji nie potrzebował także półinteligent czy nawet ten lub inny „inteligent". Naturę eksperymentu w teatrze „lud" zrozumie, o ile przemówi do niego pięknem; wtedy mało go będzie obchodziło, czy to jest „eksperyment", czy też zwykły objaw sztuki. Natomiast pół-inteligent, który często bywał w teatrze, będzie bardzo oporny na wszystko na scenie, co mu łamie jego ustalone pojęcie konwenansu.

Jan Lorentowicz.

15.

Wszystkie trzy pytania postawione w ankiecie dążą do wyjaśnienia i możliwego sprecyzowania zasady na jakiej powinien być oparty wogóle teatr popularny. Chcąc jednak znaleźć właściwą odpowiedź na te pytania, należy przedewszystkiem ustalić pojęcie samego terminu: teatr popularny. Łaciński zródłosłów słowa popularny wskazuje niezbicie, że mowa tu o teatrze ludowym. Należałoby zatem przypuszczać, że teatr popularny, czyli ludowy, powinien być prowadzony w charakterze, odpowiadającym umysłowości i kulturalnemu poziomowi tego „ludu" dla którego istnieje. Niemniej u nas, w mowie potocznej, przyjęło się rozumieć pod słowem „popularny" znaczenie: „przystępny" oczywiście przystępny przedewszystkiem, jeżeli nie jedynie, pod względem finansowym. Nie jest to rzecz prosta to samo. Redakcja „Życia Teatru" zaznacza również, że mowa jest w ankiecie o teatrze popularnym, nie zaś „dzielnicowym". Mamy zatem trzecią odmianę teatru: różniącego się zasadniczo od charakteru teatru „innego", który jest w ankiecie podany jako przeciwstawienie teatrowi popularnemu. Pod tym „innym" teatrem, należy, przypuszczam, rozumieć teatr oficjalny, lub dochodowy, prywatny, taki, jakim jest teatr Polski i Mały w Warszawie. Zostaje zatem do rostrzygnięcia dość zawiłe pytanie, o jakim teatrze popularnym jest mowa w ankiecie. Między teatrem popularnym (ludowym), a popularnym (przystępnym) z jednej strony, z drugiej zaś między dzielnicowym a ludowym, przystępnym, oraz każdym „innym", t. j. oficjalnym i dochodowo-prywatnym, różnice są bardzo duże i zasadnicze.

Przedewszystkiem teatr „dzielnicowy", jest ściśle związany ze swą dzielnicą powiedziałbym towarzyską atmosferą. U nas naprzykład teatrem dzielnicowym jst teatr „po-

wszechny" na Żelaznej ulicy — w Paryżu teatrem dzielnicowym, jest teatr „Vieux Colombiers" — na rue Vieux Colombiers. Różnica jednak zarówno repertuaru, gry artystów jak i wogóle całego przedstawienia, jest taka, jak między patykiem wetkniętym w ziemię, a wieżą Ejfla. Teatr dzielnicowy nie jest ani teatrem popularnym ani specjalnie geuze'owym, jest poprostu takim, jaki może mieć powodzenie w tej dzielnicy w jakiej się znajduje — Tworzą go bowiem przedsiębiorcy dla zysku W dzielnicy zatem robotniczej, będzie teatrem dla robotników, w dzielnicy zamieszkałej przez zamożną burżuazję, teatrem wykwintnego djalogu i pięknych tualet. — Pozwoliłem sobie napisać te kilka słów wyjaśniających charakter teatru „dzielnicowego", aby nie mieszać go z pojęciem teatru popularnego, z którym nic nie ma wspólnego, zwłaszcza gdy chodzi o stosunki teatralne u nas, gdzie z pojęciem teatru ludowego, łączy się zawsze idea koniecznego w naszych warunkach dydaktyzmu. Niestety bowiem, ogólny poziom kulturalny naszego społeczeństwa jest taki, że o wyzbyciu się wszelkiej intencji nauczania z desek sceny, zwłaszcza teatru przeznaczonego dla szerszych mas, nie może być mowy. W tym też celu odzywają się liczne głosy nawołujące do tworzenia teatru istotnie „ludowego", t. j. przeznaczonego dla najbardziej zaniedbanych warstw ludności Warszawy, dla tych, powiem szczerze, nieszczęśliwych ludzi, którzy w stolicy swego własnego państwa, nie znajdują dla siebie po pracy nic — prócz wódki! Odepchnięcie tych setek tysięcy ludzi od życia kulturalnego, uniemożliwianie im spędzenia kilku godzin tygodniowo chociażby w atmosferze szlachetnej zabawy, jest przestępstwem! Nic jednak nie zapowiada poprawy u tych, którzy muszą wziąć odpowiedzialność za ten stan rzeczy. Teatru ludowego bowiem właściwie w Warszawie niema, a być powinien i to jaknajprędzej! Cóż jednak stanęło na przeszkodzie?

Sądząc zarówno z artykułów p. Brumera, red. „Życia Teatru", zamieszczonych w numerach 13 i 14 tegoż pisma, jak również i z ustępu poprzedzającego pytania ankiety, należy przypuszczać, że zachodzi tu właśnie dość poważne nieporozumienie, wynikające z odmiennego pojmowania zadań teatru popularnego, który co innego ma na celu, jeżeli będziemy rozumieli teatr popularny, jako teatr ludowy, w ścisłem tego słowa znaczeniu, a co innego jeżeli tworzymy go jako teatr przystępny pod względem finansowym dla zubożałej wskutek wojny i jej następstw inteligencji. Ponieważ jednak życie samo stwarza najlepsze przykłady, sądzę, że, nie odstępując od meritum sprawy, można wspomnieć tu o nieporozumieniu jakie wynikło właśnie pomiędzy dyrekcją teatru im. Bogusławskiego, a magistratem.

Otóż nieporozumienie. Obie strony są z siebie niezadowolone i rozgoryczone. Obie nie uznają racji przeciwnika i obie mają słuszność. I w tym wypadku bowiem, jak można przypuszczać, każda ze stron pojmowała cel teatru popularnego odmiennie. Magistrat chciał mieć teatr „ludowy" — dyr. Schiller „przystępny". W pierwszej koncepcji publiczność miała stanowić warstwa, najbardziej w społeczeństwie naszym pod względem kultury artystycznej zaniedbana, w drugiej inteligencja! Trudno zatem o większe nieporozumienie. Chodzi bowiem tutaj o dwa rodzaje teatru, czyli o dwa rodzaje repertuaru. To przedewszystkiem. Pragnąc jednak pogodzić te dwa różne cele, wynikające z odmiennego punktu patrzenia na istotę teatru popularnego wymyślono doktrynę dosyć osobliwą. Oto zwolennicy kierunku, jakiemu hołduje dyrekcja teatru im. Bogusławskiego, utrzymują, że robotnik nasz, nie jest gorzej przygotowany do współżycia ze sceną i demonstrowanemi na niej koncepcjami ekspresjonistycznemi od każdej innej publiczności bywającej w innych teatrach. Być może, że jest w tem nieco słuszności, ale jedynie w znaczeniu negatywnem. To znaczy, że zarówno „robotnik" — jak i ten „inny" widz z innego teatru — nie może odczuć, ani rozumowo ocenić ekspresjonizmu w teatrze. Jeżeli jednak chodzi o to, co nazywamy w mowie potocznej „poziomem kulturalnym" — to szanowni entuzjaści raczą mi darować, ale byłbym szczęśliwy gdyby ta równość była prawdą. Niestety, nie mogę w nią uwierzyć. Nasz robotnik, na równi z całem społeczeństwem, pod względem kultury obyczajowej, towarzyskiej a przedewszystkiem artystycznej, jest zastraszająco zaniedbany — ale zaniedbanie to bynajmniej pod względem intelektualnym nie zrównało wszystkich warst społecznych. Mamy prawo wymagać od naszej inteligencji większego zbliżenia się do sztuki i głębszego pojmowania jej walorów ale kultura zwłaszcza artystyczna naszych murarzy, dozorców domowych, dorożkarzy, posłańców, stróżów magistrackich, wreszcie powiedzmy szewców, rzeźników, drobnych sklepikarzy i t. p. jest tego rodzaju i tej skali, że zaledwie mogą się w niej pomieścić produkcje podwórzowych sztukmistrzów. Mówmy językiem rzeczywistości, nie operujmy terminami, które posiadają zabarwienie dalekie od sztuki i obce teatrowi. Można ujmować całą klasę pracującą słowem robotnik, jeżeli chodzi o walkę pracy z kapitałem, jeżeli jednak chodzi o repertuar teatru musimy wziąć pod uwagę nawet to, że robotnik robotnikowi nie jest równy pod względem życiowych i intelektu-

alnych wymagań. Co innego majster, co innego terminator, co innego robotnik wykwalifikowany, przypuśćmy ślusarz-mechanik, a co innego dźwigający ciężary wyrobnik i t. d. Zupełnie się zgadzam z tem, że dla pewnej kategorji robotników, nie potrzeba dobierać specjalnego repertuaru. Odczują i zrozumieją wybornie zarówno „Sen nocy letniej", jak „Opowieść zimową", Chorego z urojenia", "Skąpca" „Mazepę" lub „Damy i Huzary". Będą się na równi z najwytworniejszym inteligentem nudzili na „Zamianie" Claudela i szukali „sensu" w sztukach Witkiewicza. Ale nie dla takich robotników powinien być stworzony teatr ludowy. Stolica demokratycznej Rzeczypospolitej, powinna się troszczyć o podniesienie poziomu moralnego i umysłowego najbardziej upośledzonych pod tym względem mieszkańców. Magistrat rządzony przez szczerych demokratów i naprawdę uspołecznionych obywateli, nie mógłby znieść takiego stanu rzeczy, jaki istnieje obecnie kiedy wydarte podatkami pieniądze, pcha się na pokrycie deficytów, wynikających z przedstawień „kurników". i „Nagusieńkich kobiet" podczas gdy dziesiątki tysięcy ciężko pracujących wyrobników, niższej kategorji robotników i młodzieży rzemieślniczej, jakgdyby istotnie nie miało tych samych praw do zabawy jak do pracy, jest pozbawionym wszelkiej szlachetnej przyjemności życia. Co się robi dla tych ludzi, którzy zamieszkują dzielnice robotnicze krańce miasta! Nic! A właśnie ci ludzie powinni mieć swój teatr popularny, czyli zgodnie ze znaczeniem tego słowa — ludowy! Czy repertuar dla tego rodzaju publiczności może być identyczny z repertuarem każdego innego teatru? Mojem zdaniem nie. Musi być inny, powinien być inny. A jaki? Na to pytanie odpowiedź nie jest trudna. Taki któryby w formie artystycznej wyrabiał pojęcie etyki ludzkiej, mówił o obowiązku człowieka względem bliźniego, tępił egoizm, rozwijał humanitaryzm, uczył obowiązku, pracy, i współczucia, ukazywał piękno istniejące w człowieku i naturze, ośmieszał pyszałkowatość i próżniactwo, brud, niechlujstwo i pijaństwo a wysławiał miłość — i dobroć! Intencje te mogą być ujęte w formie nie koniecznie „bomby", słusznie lekceważonej jako formy przedstawienia ludowego. Musi to jednak być teatr śmiechu i płaczu, oklasków i zachwytów teatr tak prosty, i żywy, jaką jest dusza naiwnego prostaczka, błąkająca się między dobrem i złem!

Natomiast, odpowiadając na dalszy ciąg pytań ankiety pozwolę sobie zaznaczyć że, teatr „popularny", pojmowany, jako teatr finansowo przystępny dla zubożałej inteligencji nie powinien być teatrem ludowym. Proletaryzacja naszej inteligencji na szczęście nie zaszła tak daleko, abyśmy mieli prawo stawiać ją na jednym poziomie intelektualnym z klasą wyrobniczą. Wszakże o tej inteligencji ciągle się mówiło jako o jedynej, godnej prawdziwego wysiłku artystycznego publiczności. Skądże więc ta niespodziewana i tak nagła degradacja do poziomu publiczności z teatru praskiego i żelaznej ulicy? Żeby usprawiedliwić repertuar teatru, który mając być teatrem ludowym nie był nim w istocie? Bądźmy szczerzy! Teatr im. Bogusławskiego nie jest również mojem zdaniem. teatrem dla inteligencji. Jego popularność wyraża się jedynie w przystępności cen, zniżkach i ułatwieniach lecz sam charakter teatru, jako posiadający wybitnie bojowy ton, nie tylko jeżeli chodzi o nową formę dramatu ale, jako wyraźnie ignorujący wszystkie inne kierunki w sztuce, nie odpowiada swemu celowi.

Jaki jednak ma być repertuar teatru popularnego (przystępnego) dla inteligencji zmaltretowanej finansowo w obecnej dobie?

Oto pytanie na które należy odpowiedzieć. Według mego przekonania, teatr poświęcony specjalnie sferom inteligenckim powinien grać zarówno Plauta jak i Witkiewicza. Dla istotnie inteligentnego widza tego, który swą młodość teatralną jako widz spędził na „jaskółce" dawnych „Rozmaitości", który jako sztubak, za 20 kopiejek wciśniętych w łapę woźnego, zawieszony między stropem letniego teatru a poręczą ławki, patrzał jednym okiem z którego wyzierała cała dusza na piątą część sceny—który prześnił i przemarzył prześmiał i przeszlochał „Zbójców" „Otella" „Sen nocy letniej" i „Wieczór 3 króli", którego zimny pot zlewał na „Złotym Runie" i „Śniegu", ten szacowny, kochany przez autorów i aktorów widz nie zszedł z tego świata, lecz żyje wśród nas, ukryty w tysiącznej rzeszy zgnębionej materjalnie inteligencji — dla takiego widza interesujące jest wszystko, co stanowi istotną wartość artystyczną teatru zarówno w repertuarze klasycznym jak i romantycznym, tak realistycznym, jak ekspresjonistycznym. Inteligent pragnie się kształcić ciągle i nie zapomnieć tego co już wie. Nie jest snobem za mało ma pieniędzy na to by je wyrzucać przez próżność, chce „korzystać". — Rozumiemy wszyscy dobrze co znaczy to słowo w ustach tych, którzy każdą złotówkę trzy razy obejrzą, nim ją dadzą wzamian za teatralny bilet, lub książkę. Dla tych ludzi, którzy stanowią mózg narodu, nie istnieją reklamowe artykuły, słodkie wzmianki i napędzanie do teatru, gromami agitacji. Ci ludzie za swe ciężko zapracowane pięć złotych chcą z przedstawienia coś wynieść — czemś się wewnętrznie wzbogacić — czemś „uradować swą duszę" wzruszeniem, czy też pomnożeniem swej wiedzy, ale

nie chcą wrócić do domu jedynie z tą zdobyczą która stanowi przeważnie jedyny powód chodzenia do teatru burżuazyjno-paskarskiej publiczności, możność pochwalenia się przed znajomymi, że się już było na modnej w danej chwili sztuce. Dlatego teatr popularny (przystępny finansowo) i popierany subwencjami przez miasto nie może być ani „twierdzą reakcji", a priori przeciwstawiający się wszelkim nowym formom, ani wojującym fanatyzmem najnowszego kierunku w sztuce dramatycznej, lecz uczciwą, lojalną sceną dla dzieł wartościowych wszystkich czasów i narodów. Zdeklasowana przez wojnę inteligencja pracująca, młodzież akademicka a także dość duża ilość samokształcącej młodzieży rzemieślniczej i kupieckiej, ci wszyscy słowem, którzy wiedzą o istnieniu tragedji i komedji greckiej, którym nie obce być może z książek są dramaty Ibsena, i Strindberga, którzyby chcieli zapoznać się z Przybyszewskim i częściej obcować z Wyspiańskim a także nie zapomnieć o Moljerze i Goldonim, nie mniej interesując się Witkiewiczem i Kaiserem, ci wszyscy mieliby swój teatr, *teatr literatury dramatycznej*, teatr, do którego istotnie inteligentna publiczność mogłaby chodzić po wzruszenia i po wiedzę. W takim teatrze rzecz prosta pomieściłby się również i repertuar teatru im. Bogusławskiego, nie mniej jednak nie byłby kapliczką jednego wyznania, gdyż repertuar tak pojętego teatru, nie stanowiłby czegoś w rodzaju specialité de maison, co jak wiadomo jednemu smakuje drugiemu nie, a w rezultacie dość prędko wszystkim się przykrzy. Teatr popularny, t. j. przystępny dla inteligencji nie tylko może, ale powinien zaznajomić swą publiczność z nowemi kierunkami w sztuce, ale nie może być, zdaniem mojem jedynie propagandą nowych form dramatu, gdyż niema propagandy, bez stronniczości, a trudno się pogodzić z jakąkolwiek stronniczością, na scenie teatru popieranego przez miasto, które fundusze czerpie z podatków wszystkich obywateli. Inna sprawa, gdyby teatr im. Bogusławskiego był oficjalnie przeznaczony na laboratorjum teatralne i oddany do dyspozycji p. Schillera, którego już śmiało możnaby nazwać teatralnym Pasteurem. Wówczas zamiłowani teatrolodzy mieliby teren do pracy, a bogaci teatromani instytucję godną ich finansowego poparcia. Zapewne i miasto nie odmówiłoby odpowiedniej subwencji, nie dźwigając jednak deficytu ogromnej machiny teatralnej, obliczonej na wielką frekwencję, której teatr oddany artystycznej propagandzie mało jeszcze uznanego kierunku, nigdy mieć nie może. Teatr jakkolwiek pojęty nie może się obejść bez publiczności. A zatem musi ją sobie znaleźć i przywiązać do siebie. Tymczasem wielkie powodzenie „Opowieści zimowej", a zupełnie słabe następnych sztuk, podobnie wystawionych dowodzi, że teatr im. Bogusławskiego, mimo swych przystępnych cen, nie potrafił wzbudzić głębszego zainteresowania w naszych masach zarówno inteligenckich jak i robotniczych. Inaczej mowiąc nie jest teatrem popularnym ani dla jednych ani dla drugich. A przecież o teatr popularny, o ile się nie mylę, chodziło zarówno miastu, jak prasie i publiczności.

Stefan Kiedrzyński.

16.

Odpowiadać na ankietę w sprawie teatru popularnego zakrawa dziś na szyderstwo. Dziś, gdy na oczach naszych dokonano ohydnego *mordu* na dwóch teatrach popularnych w Polsce: na teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie i na Scenie Robotniczej w Łodzi — czyż można „omawiać" spokojnie, teoretycznie, uczeńcowo „zagadnienie" jakim teatr popularny „być powinien"?

Wszystko się burzy w człowieku, chce się wołac o pomstę do nieba wobec gwałtu, jaki zadano obu *żywym* i młodym, w pełni sił twórczych pracującym teatrom...

Teatr popularny = teatr powszechny — winien być *najlepszym* ze wszystkich istniejących teatrów. Takim *najlepszym* w Polsce teatrem był teatr im. Bogusławskiego pod dyrekcją L. Schillera. I *dlatego* właśnie padł pod razami zawistnych matołów — bo chór matołów dziś nadaje *ton* oficjalnej kulturze polskiej i losami tej kultury kieruje. Magistrat warszawski zaciskał śmiertelną garotkę na szyi teatru im. Bogusławskiego systematycznie i uporczywie przez cały sezon—„zawodowy" kułak Z. A. S. P'u dobił męczęnnika uderzeniem w skroń.

Łódzką Scenę Robotniczą — placówkę o wiele skromniejszą, mniej uniwersalną, bardziej klasowo zróżniczkowaną, lecz kroczącą śladami teatru im. Bogusławskiego i rozwijającą się w szybkim tempie — zabito w sposób ordynarniejszy. Wystarczyło, by wszechpotężny komisarjat Rządu „zabronił" grać po sześciu przedstawieniach moją „Śmierć na gruszy" i „wstrzymał" wydanie zezwoleń na wystawianie innych sztuk („Nadziei" Heiermana, granej przedtem 14 razy!) — „a to ze względu na porządek i bezpieczeństwo publiczne" Za to szmira pod dyrekcją pana Pilarskiego rżnie w swoim pseudo-teatrze jedną „sztukę" po drugiej.

Na popieranie trywjalności zawsze się znajdą pieniądze magistrackie.

Repertuar teatru popularnego? — znów odpowiem: taki właśnie, jaki wprowadził dyrektor

Schiller w teatrze im. Bogusławskiego właśnie—w nowoczesnej a nie konwencjonalnie—wyświechtanej — realizacji. — Zasadą doboru repertuaru teatru popularnego winny być przesłanki, któremi kierowali się wielcy poeci złotego okresu teatru hiszpańskiego: Lope de Vega, Tivso de Molina, Calderon — a nawet ostatni epigon „dramatu szpady i płaszcza“ — Zorilla. Lope de Vega, nie owijając sprawy w bawełnę, sformułował wyraźnie zasadę, którą kierować się musi dramaturg. Zasada ta brzmi: pisz tak, by sztuka twoja była zrozumiała dla pospólstwa. „Zrozumiała“: nie znaczy to bynajmniej, by miała schlebiać motłochowi. Czy sztuki wielkich dramaturgów hiszpańskich, według tej właśnie zasady komponowane, straciły coś na poezji? — Obyśmy dziś tak pisać potrafili — a nieśmiertelny ideał teatru powszechnego zostałby ponownie zrealizowany. A wówczas żadne wysiłki arcy - potężnych matołów nie mogłyby zabić teatru „popularnego“.

Witold Wandurski.

BIBLJOGRAFJA

Александр Таиров. Записки Режисера издание Кмернаго театра 1921.

Ewangielję poświęca się prostaczkom, księgi Yogi wielkim wtajemniczonym, książkę Tairowa oddaje się marzącemu i mającemu siły do niesienia ciężaru swego zawodu aktorowi.

Książka, o ile się tak można wyrazić, jest cała w płomieniach. W zwartym tym piecu serca hartuje się najprzedniejsza stal damasceńska do walki w obronie prastarych, świętych borów, w obronie dziwacznych cudnych kontyn.

Oto huczą koleje żelazne, walą potężne młoty w fabrykach, uderzają topory w prastare drzewa.

Demon realizmu, powszedniości i ciemnoty święte chce zdobyć trzęsawiska.

Książka ta przygotowuje broń odporną ..

Uderza i druzgoce najeźdźców, jak rycerz upiorny zbrojny tylko w kolczugę i dziryt.

Nikt jak Tairow nie potrafi wyczarowywać pierwszych zaczątkowych pogańskich widowisk teatru, a bronić z wiarą i potęgą świętego grobu przed bluźnierczą stopą, wierząc, iż z grobu powstanie On, teatr bajki, teatr w przedziwnej nagości bakchantki, lub w mieniącym się tęczami barw płaszczu średniowiecznego księcia

Ale Tairow, postawiwszy takie żądania samemu sobie, postawił i żądania ludziom pracującym z nim razem, wierząc w nieskazitelną czystość swojej prawdy, zawartej w najbardziej bezpośrednich, przedziwnych słowach, gdy mówi o powstaniu swego teatru. Mimo wszystko Kameralny Teatr powsłał. W jaki sposób? Jak wstaje poranek. Jak wstaje wiosna, jak wstaje twórczość człowieka.

Tak, to jest przedewszystkiem głęboko logiczne, coś, co wstaje według praw sumienia Boga i człowieka. Z tego wyłania się już pewna prawda logiki konstrukcji całej jego linji; bo przecie poranek i wiosna i wszystkie zjawiska w przyrodzie się ścisłą wiążącą się przyczynowością a właśnie tą przyczynowością i jasnością zadziwia książka Tairowa.

A żądania co do tych, którzy mają siłę na podjęcie syzyfowej pracy są trudne, wymagające kolosalnego trudu i poświęcenia. Żądania te streszczają się w dwóch słowach: Majsterstwo aktora.

Czy zdajesz sobie sprawę, artysto współczesny z tego z jakim potwornem samozaparciem się i wytrzymałością iść musisz po tej świętej i żmudnej drodze, aby po wielu latach talent twój dojrzał w ramach tak skomplikowanej i wielostronnej techniki, jaką jest technika aktora.

Tairow z pogardą mówi o aktorze dyletancie, bo człowiek pracy i myśli rwącej się naprzód inaczej mówić o nim nie może. Wyraża to w następujący sposób:

Kto dzisiaj, zaledwie wstąpiwszy na scenę, nie zaczyna odrazu przeorywać Szekspira? Ażeby znośnie grać na fortepianie uważa się za konieczne codziennie pracować przez dziesiątki lat i to nie dlatego, żeby móc koncertować, lecz poto, żeby zagrać dla siebie, swego męża, lub w najlepszym razie dwóch, trzech osób domowych.

Ażeby zaś grać na scenie, grać publicznie, grać w obliczu tysiąca osób, uważa się za zupełnie wystarczające, mieć powołanie Cóż to za wielkie nieszczęście, jeżeli aktor nie wymawia połowy liter, głos ma skrzypiący, jak zasówka u zardzewiałego zamka, giesty ma spętane, jak u konia na pastwisku, jeżeli nie ma najmniejszego pojęcia o sposobach i zadaniach aktorskiego rzemiosła. „Ogra się“ — mówią w podobnych wypadkach, jak o koniu, co do którego mają nadzieję, że „rozchodzi się“. I wtedy zaczyna się cyniczny proces publicznego gromadzenia doświadczenia aktorskiego zarozumiała symulacja nieobecnego majsterstwa. Cóż dziwnego potem, że Duse w rozpaczy rzuca na aktora klątwy, a Creig małodusznie tęskni za nadmarjonetką i t. p.“

To jest krzyk do zejścia z drogi najmniejszego oporu i wejście w szranki konkretnych zdobyczy zawodu, aby móc w ten sposób reformować i posuwać drogi teatru. Książka Tairowa dość dużo miejsca poświęca teatrom obcym sobie w założeniu. Na najniższym stopniu według Tairowa stoi teatr przeżywania — Teatr Stanisławskiego. Drugi etap, wyższy, jest to teatr wolny, teatr umawiania się co do założeń artystycznych.

Na najwyższym stopniu teatralności stoi teatr Kameralny, którego hasłem jest teatralizacja teatru, czyli: **Teatr jest teatrem — i ma rację.**

Książka Tairowa ma myśli wspaniale głębokie i wytryska wiarą życiodajnych krynic słowa, wiodąc do zwycięstwa. I dlatego powinna stać się jedną z najważniejszych książek ludzi teatru i aktorów.

Jarosław Miciński.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W łódzkim teatrze robotniczym p n. „*Scena robotnicza*“, o którego działalności w swoim czasie pisaliśmy, wystawiono obecnie z wielkiem powodzeniem „Śmierć na gruszy“ Wandurskiego. Po szóstem przedstawieniu władze zabroniły dalszych widowisk. Sprawa „Aruny“ Hulewicza i „Świętej Joanny“ w Krakowie, teraz znowu „Śmierci na gruszy“ w Łodzi musi żywo zaniepokoić ogół.

Należałoby wyjaśnić te praktyki cenzury, która po 6 przedstawieniach dochodzi do przekonania że sztuka jest „niebezpieczna.“

* * *

Podana przez nas w n-rze 19 za jednym z dzienników warszawskich wiadomość, jakoby *Z. A. S. P.* wstrzymał na przeciąg 2 lat przyjmowanie nowych członków, okazała się nieprawdziwa. Co więcej absolwenci państwowej szkoły dramatycznej w Warszawie będą obecnie mogli pracować w teatrach bez składania egzaminu kwalifikacyjnego w Związku.

„Krytycy“ teatralni.

Niedobrze dzieje się w światku naszej krytyki teatralnej. W Warszawie krytyka — z małemi, niestety, coraz częstszemi obecnie wyjątkami — znajduje się w powołanych rękach. Na prowincji dzieją się jednak rzeczy wprost niesłychane.

Znane jest czytelnikom naszym nieuctwo recenzenta krakowskiego, p. Skoczylasa, którego plagjatorstwo i nieznajomość teatru na tem miejscu kilkakrotnie piętnowaliśmy. Mimo, że p Skoczylasowi udowodniono plagjat, nieświadomość, że „Wielki człowiek do małych interesów“ pisany jest prozą a nie świetnym wierszem, jak pisał ten recenzent, mimo, że udowodniono mu oszczerstwo, rzucone wdowie po wielkim pisarzu, Rittnerze, redakcja „Gońca Krakowskiego“ nie uważała za stosowne pożegnać się z tym panem. Wobec tego p. Skoczylas w dalszym ciągu „uświadamia“ teatralnie publiczność krakowską.

Oto nowy kwiatek ignorancji tego „krytyka“: z okazji przedstawienia „Juliusza Cezara“ (pierwszego w Krakowie) radzi p. Skoczylas, by grający rolę Brutusa p. Chmielewski objął rolę Kasjusa a grający Kasjusa p. Socha—rolę Brutusa. W domaganiu tem zdradza p. Skoczylas zupełną nieznajomość tekstu „Juliusza Cezara“, w którym jest wyraźnie powiedziane o „chudości“ Kasjusa i jego „wklęsłych licach“ Przy najlepszej woli p. Chmielewskiego byłoby niemożliwością, by osiągnął on „chudość“, gdyż sprzeciwia się to jego warunkom zewnętrznym. Ale p. Skoczylas nie zna tekstu „Juliusza Cezara“. Trudno.

Inny znów „krytyk“ krakowski, p. Franciszek Xawery Pusłowski nie znalazł w „Przepióreczce“ Żeromskiego nic ciekawego, jedynie „rozflaczałe“ djalogi i to, że „sztuka grana na scenie przedstawia się jeszcze bardziej trywialnie jak w książce“.

Cóż bowiem znaleźć może „krytyk“, który w sprawozdaniu, które ma być artystyczne, bawi się takiemi powiedzeniami:

„Już po drugim akcie rozeszła się po kuloarach teatru żartobliwa pogłoska, że sztuka nie jest napisana przez Żeromskiego... ale świeży przykry incydent z „Wrogami bogaczy“ nieboszczyka Rittnera kazał się wszystkim trzymać na ostrożności.

Zresztą zapewniono nas z najlepszego źródła, że autor żyje i niedawno temu za socjalistyczne czy komunistyczne tendencje swej ostatniej książki „Przedwiośnie“, otrzymał nawet wielką wstęgę Odrodzenia Polski“.

I to się nazywa—recenzja. I to są „krytycy“ teatralni.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Narodowy: „Spadkobierca“, komedja w 3 aktach A. Grzymały Siedleckiego (12.V)

Na „Spadkobiercy“ odbiły się wszystkie grzechy przeróbek z powieści. Autor, który w powieści logicznie przeprowadza ewolucje, jakim ulega bohater, w przeróbce zapomina o tem, że widz nie musi znać pierwowzoru i daje postaciom tylko ogólne kontury, których plastyczność a nawet racja istnienia zupełnie się zatraca. Tak właśnie stało się z „Spadkobiercą“. Wprawdzie i w powieści p. n „Samosęki“ postać Obierzyńskiego nie miała wyrazistego oblicza, ale na scenie straciła je całkowicie „Silny“ ten człowiek okazał się tchórzem, ulegającym nastrojom. Jego działanie nie ma żadnego uzasadnienia.

Sytuację uratował siłą swego wielkiego talentu M. Frenkiel, który najlepiej przez autora postawioną postać Siekierki — senjora wzbogacił akcentami swoistego humoru, nie pozbawionego w niektórych momentach głębszego wzruszenia. Szymański

był znacznie silniejszy niż papierowa postać Obierzyńskiego, nie mógł jednak oczywiście wlać prawdy w tę nieprawdopodobną figurę.

Wube.

Teatr Polski „Świętoszek", komedja w 5 aktach Moliera. (14.V.)

Arcydzieło komedjowe, w którem Molier ośmiesza przesadną bigoterję i wykazuje różnice, zachodzące między pozorami religijności a istotną wiarą, wystawił Zelwerowicz w dniu swego jubileuszu, dając jedno z najlepszych przedstawień sezonu, którem niestety nie zainteresowały się szersze masy publiczności! Przedstawienie miało charakter stylowego widowiska; mimo poważnego problemu, poruszonego przez Moliera nie zapomniano o tem, że jest to komedja i w ten sposób potraktowano całość, dając jej bardzo żywe tempo.

Zelwerowicz w roli tyt. zwrócił główną uwagę na obłudę i lubieżność Tartufa. Był rozpustnikiem w każdym calu. Świetnym Orgonem był Maszyński. Głupota, połączona z pewnością siebie. Zaślepiony jest w szalbierzu aż do szaleństwa. Doryna jest może najlepszą rolą Pancewiczowej. Może było w niej za mało figlarności subretki, ale zato doskonale akcentowała spryt Doryny. Wszyscy współgrający złożyli się na zespół pierwszorzędny.

Wube.

Pokaz taneczny Hryniewieckiej.

Tancerka okazała świetną technikę i wybitne poczucie rytmu i poezji muzyki. Muzyka była raczej czemś pomocniczem, dekoracyjnem. Wszystko koncentruje się w rytmie wewnętrznym. Tak pojęty taniec ma dużą przyszłość przed sobą. Wzbogaca on ekspresję aktorską o nowe środki wyrazu.

KRONIKA ZAGRANICZNA

POLONICA. Wiedeńska „Die Bühne" zamieściła w kwietniowym numerze obszerny wywiad z autorem „Śmierci na gruszy" Witoldem Wandurskim tudzież szkice dekoracyjne utalentowanego autora

„ŚWIĘTA JOANNA" SHAWA była największym od szeregu lat sukcesem scenicznym w Londynie. Sztukę grano bez przerwy 8 razy na tydzień (w niedziele 2 razy) od 14 miesięcy. Również w Niemczech popularność „Świętej Joanny" jest niezwykła. Zarówno w teatrach jak i książkowem wydaniu cieszy się sztuka ta niesłabnącem powodzeniem. Z pośród artystek niemieckich najznakomitszą Joanną była gienjalna Elżbieta Bergner, o czem pisaliśmy już w naszej korespodencji z Berlina. O nięzwykłej poczytności dzieła świadczy to, że firma S. Fischer przystępuje do 50 wydania utworu. Podajemy poni-



E. Bergner
jako „Świeta Joanna" w sztuce Shawa

żej charakterystyczną fotografję z przedstawienia „Swiętej Joanny" w Moskwie. Daje ona pewne po-



„Święta Joanna" w interpretacji teatru w Moskwie

jęcie o potraktowaniu dzieła przez bolszewickiego reżysera, który przybrał Joannę w pas niewinności, a króla ubrał w strój klowna.

PROPAGANDA WOJSKOWA W NIEMCZECH zakreśla coraz szersze kręgi. W Niemczech rozpowszechnia się pisemko pn. „Theaterspiele“, którego numer przesłano także w celach propagandowych — do Wielkopolski. W numerze tym redakcja propaguje repertuar o charakterze wojskowym i podaje odpowiednie dla teatrów amatorskich utwory, dzieląc je na „Sztuki z rolami oficerskiemi“ i „Sztuki z życia żołnierskiego“ i t. p. Dla dziewcząt poleca redakcja np. „Ideały kobiet z domu Hohenzollernów“, z notatką: „Szczególnie zaleca się wysławienie w rocznicę śmierci zmarłej cesarzowej“.

KRYZYS TEATRÓW PROWINCJONALNYCH W NIEMCZECH przybrał w bieżącym sezonie, z powodu ciężkiego położenia finansowego, olbrzymie rozmiary W teatrze miejskim w Halberstadzie odbywają się przedstawienia przeważnie wobec 80—90 widzów. Wegener, który zawsze był przyciągającą tłumy siłą, grał gościnnie w Mülhausen wobec pustej niemal widowni. W całym szeregu miast odwołano przedstawienia, w innych gra się tylko kilka razy w tygodniu.

MISTERJUM P. T. „ZBAWIENIE JANA PARICYDY“ Henryka Lilienfeina wystawił teatr w Weimarze. Autor przedstawia ucieczkę Paricydy w odludzie, gdzie podaje mu rękę i oddaje serce czyste dziewczę. Papież nie chce udzielić łaski grzesznikowi, ale miłość dziewczęcia wywalcza mu przebaczenie. Misterjum owiane jest poezją, ale reżyserja nie umiała jej oddać.

O CIĄGŁEJ ŻYWOTNOŚCI SHHKESPEARA świadczy niezwykłe powodzenie, towarzyszące wznowieniu „Snu nocy letniej“ w londyńskim DrudyLane Theatre, gdzie grają go codziennie od trzech miesięcy. Specjalne zainteresowanie budzi kreacja D. Hay Petrie, który gra Puka i łączy świetnie fantastyczność postaci z jej prawdą życiową. Udaje mu się to znacznie lepiej, niż aktorkom, które zawsze kreują tę postać.

„GATS“ J. KAISERA, sztuka, którą wystawiono ostatnio w Wiedniu ma niejakie pokrewieństwo z „Okrętem sprawiedliwych“ Jewreinowa. Tylko u Kaisera kapitan wiezie w dalekie krainy tłumy wydziedziczonych, cierpiących z powodu przeludnienia. Odkrywa on „gats“, środek, dzięki któremu uwolni on ludzi od potomstwa, a więc zapobiegnie „przeludnieniu“. Ale życie dopomina się o swoje prawa. Ludzie chcą mieć dzieci, chcą się odradzać w następnych pokoleniach. Nawet jedyna osoba, która go nie opuszcza — jego sekretarka, kochająca kapitana. I gdy kapitan podaje jej w napoju „gats“, zrozpaczona kobieta oddaje ukochanego w ręce sprawiedliwości.

Życie ma swoje prawa, których utopja zmienić nie może. Gdyby Jewreinow czy inny Rosjanin napisał ten dramat, dopatrywanoby się w nim niechybnie tendencyj politycznych. „Gats“ należy do najsłabszych utworów Kaisera.

„SEI TU L'AMORE“, komedję P. A. Mazzolottiego, wystawioną w Turynie w Teatro Carignano cechuje prostota. Sztuka o charakterze komiczno-sentymentalnym, nie mająca pretensji do rozwiązywania jakich nadzwyczajnych zagadek duszy ludzkiej, napisana jest żywo i przeprowadzona konsekwentnie. Bohaterką jest młoda modystka, która z powodu zawiedzionej miłości popełniła zamach samobójczy. Przynoszą ją prawie umierającą do gabinetu, gdzie bawią się wesoło trzy młode pary, flirtujące z sobą bez żadnych zobowiązań. Całe towarzystwo przejmuje się szczerze tym wypadkiem, a mężczyźni nie szczędzą środków, aby niedoszłej samobójczyni wrócić zdrowie. Gdy to się stało, opiekują się nią nadal, ale już z pobudek nie bezinteresownych. Wszystkie jednak ich zabiegi rozbijają się o opór dziewczyny, tęskniącej do prawdziwej miłości. Ostatecznie uzyskuje ona od swych z konieczności platonicznych adoratorów pewną sumę pieniędzy, za którą kupuje dawną swoją pracownię, a równocześnie znajduje miłość. Zostaje przyjaciółką, a później może stanie się żoną człowieka, który ją kocha.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia, iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru“ z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. **Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł.** Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 31 MAJA 1925 R. Nr. 22

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Tragedja teatru im. Bogusławskiego.

Tragedja teatru im. Bogusławskiego jest tragedją naszej kultury artystycznej. Jedyny w Polsce teatr, który miał odwagę wcielać w życie nową (u nas) formę sceniczną, zamknął chwilowo swe podwoje. Na popularności teatru im. Bogusławskiego wśród szerokich mas zemścił się niewątpliwie ten przerost formy, o którym pisałem w „Zyciu Teatru" w nrze 8. Niemniej jednak nie umniejsza to nieprzemijających zasług dyr. Schillera, który chciał wypróbować nową formę, by potem przyoblec w nią wielkie dzieła naszej poezji dramatycznej. Do tego nie dopuszczono. Walkę o prawdziwą sztukę nazwano „egoizmem", a zarzut ten, postawiony nie przez magistrat, ale przez artystów, jest właśnie tragedją teatru im. Bogusławskiego.



fot. S. Brzozowski

Zelwerowicz jako Tartufe i Maszyński jako Orgon w „Świętoszku" Moliera.

Bo czegóż to dowodzi? Że artyści tak zasklepili się w skorupie szablonu, iż nie chcą widzieć i słyszeć w teatrze nic nowego. W skorupie formułek i rutyny jest im tak dobrze, że nie widzą potrzeby odświeżenia powietrza.

I to jest tragedja. Taka sama, jaką przeżył romantyzm w walce z klasycyzmem czy Walter Stolzing z „mistrzami norymberskimi". Tylko wśród nich znalazł się przenikliwy Hans Sachs a tu go zabrakło. Artyści, którym pozwolono oddychać czystem powietrzem sztuki w teatrze im. Bogusławskiego, woleli przybrać na się szkarłatną czy inną maskę i wrócić do naturalistycznych kawałów, które dziś już nikogo porwać nie mogą. Artysta, który mógł iść naprzód, wolał cofnąć się, byle nie poddać się sugestji prawdziwej sztuki. I to jest właśnie tragedja teatru im. Bogusławskiego. Nie sprawy gaż, nie walka z opornością publiczności (bardzo zresztą względna, boć miał teatr Bogusławskiego miesiące, w których pod względem frekwencji był niemal pierwszym teatrem w Warszawie)— tragedją jest to, że praca twórcza nie *porwała* rzeszy aktorskiej. I tutaj szukać należy istotnej przyczyny chwilowego zamknięcia teatru im. Bogusławskiego.

Wiktor Brumer.

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru“).

17.

„Czy teatr popularny może być propatorem nowych form?“ — Zapewne, może, lecz „nowe formy“ nie powinny być jego celem.— Zadanie teatrów popularnych jest wychowawcze. Powinny one uprzystępniać sztukę teatralną niezbyt jeszcze umysłowo i artystycznie wyrobionym widzom, a zarazem budzić w nich poczucie wielkości tej sztuki i jej związku z życiem. Różnych form można używać do spełnienia tego zadania, ale kryterjum wartości nie może stanowić tu nowość, lecz przydatność.

„Jaki repertuar powinien mieć teatr popularny?“ — Sztuki pojęciowo przystępne i widowiskowo pociągające, ale zarazem poruszające „myśli ważne na ziemi, myśli ważne w niebie“ (wedle prastarych słów Kochanowskiego), ukazujące zagadnienia moralne życia, jego rozmaitość i barwność... Repertuar taki można czerpać i z dzieł klasycznych i z nieklasycznych, ale wartościowych (wartością artystyczną i pozaartystyczną), — i z dawnych i z współczesnych. — Zapewne, jest to odpowiedź bardzo ogólnikowa, ale szczegółowsze zarysy może pozwoli jej nadać rozważenie trzeciego pytania.

Jakie różnice powinny być pomiędzy teatrem popularnym a innemi teatrami? — Różnica, nadewszystko, ta, że repertuar teatru popularnego powinien być staranniejszy, bardziej dobrany, mniej ryzykancki. Ma on do czynienia z publicznością, która wprawdzie nie jest artystycznie doświadczona, ale przychodzi do teatru w najszlachetniejszym nastroju; nastrój ten winien teatr utrzymać i „wyzyskać“. Nie można tedy po widowisku pełnem naciągniętej nabożności dawać widowiska przenikniętego rubaszną ordynarnością, bo to tę publiczność dezorjentuje. Nie można jej dawać sztuk nudnych, bo to ją zniechęca. Nie można jej nadewszystko dawać sztuk mętnych, bo te wywołują t. zw. „mętlik“ w głowie. W innych teatrach te zastrzeżenia nie obowiązują w tym stopniu, tam można, ostatecznie, wystawiać i sztuki wątpliwe, i niedociągnięte, i i niedość jasne. Tu równość poziomu, jednolitość charakteru, żywość, rozumność i jasność powinny być jak najskrupulatniej przestrzegane. W tych granicach repertuar teatru popularnego może sie schodzić z repertuarem teatrów innych. Bywają przecież tak idealne widowiska, jak „Pastorałka“, redutowa, które są zajmujące dla wszelkich widzów (od poziomu „przygotowania“ zależy tylko, czy kto mniej czy więcej ze sztuki obejmuje, ale każdy poziom jest wystarczający). W „popularnym“ Teatrze im. Bogusławskiego widzieliśmy z powodzeniem graną „Opowieść zimową“ Szekspira. Z drugiej strony — w jednym z teatrów wcale nie popularnego charakteru duży sukces zyskała sztuka raczej dla popularnych scen przeznaczona: przeróbka dickensowskiego „Świerszcza za kominem“. Anomalją natomiast naszych stosunków jest, że w teatrach popularnych wystawia się tak wychytrzoną ciekawostkę artystyczną jak „Wścieklica“, albo taki zabytek „mgławicowości“ młodopolskiej, jak „Kniaź Patiomkin“. Jest to wprawdzie wyręczenie teatrów innych, któreby może miały racje grać te sztuki, ale jest to coś równie niewłaściwego, jak podręcznik dla gimnazjum, któryby zawierał dyskusyjny materjał uniwersytecki. Czemże te sztuki mogą przemówić do publiczności popularnego teatru? „Wścieklica“ jaskrawemi formami gry aktorskiej (bardzo stosownemi, ani słowa!) i zabawnościami niektórych sytuacyj.

„Kniaź Patiomkin“ — pracą dekoratorską Pronaszków (imponującą w rzeczy samej) i reżyserją (wysoce pomysłową, rzeczywiście!). Czy to dosyć? Czy to pedagogiczne? Czy widz, słuchający przedstawienia w teatrze nie powinien mieć nadewszystko wrażenia, „iż słychać mówienie treść powiadające“?

Z tego względu trochę się można obawiać upojenia naszych teatrów popularnych „nowemi formami“. Chyba że zmienią sztandar i nazwą się jakoś inaczej: „propagatorami nowych form“ lub podobnie. Ale w takim razie cała dyskusja byłaby niepotrzebna.

Wacław Borowy.

18.

Świat się zmienił, ale nie wszędzie w jednakowym stopniu. Niektórym narodom nie potrzeba było przeobrażeń i dla tego koniec epokowej wojny był dla nich hasłem powrotu do stanu przedwojennego. Tak jest w Anglji i tak jest we Francji. Zajmowały one oddawna najwyższe szczyty kultury, były wyrobione politycznie i społecznie i w obu kierunkach tak mocno skonsolidowane, że wszystkie przeczucia, dążenia i żądze, które rozpętała wielka wojna — tam niemal umilkły wobec jednej dominującej żądzy, jednego potężnego i pożerającego instynktu: przeróbki rowów strzeleckich na spokojne drogi cywilizacji, nauki, sztuki, literatury, handlu i przemysłu.

Ale niektórym narodom przypadło w udziale naprawdę zmienić się i odnowić.

Tak między innemi jest w Polsce. Mogła ona wprawdzie chcieć nawiązać do pewnych form i swobód w imię wskrzeszenia

wielkich tradycyj i w imię ciągłości kultury ale w istocie przeobraziła się w swych pojęciach i urządzeniach polityczno-społecznych wprost gigantycznie.

Przedewszystkiem odnowa ta polega na wypłynięciu na widownię życia narodowego — olbrzymich warstw ludu zarówno wiejskiego jak miejskiego. Przestał on być bohaterem powieści i poezji, a stał się aktorem a często i regulatorem nawet — realnego życia.

Oto próba formuły ewolucji, która się w oczach naszych dokonała. Analityk i obserwator dzisiejszej kultury polskiej musi mieć siedmiomilowe buty, ażeby módz nie zostawać w tyle za pędzącą w jakowąś dal przemianą, ażeby wreszcie rozumieć szybkość tego ruchu, który już dokonany został, — i daleko widzące oczy, powiem: oczy futurystyczne.

W świetle takiego ogólnego drogowskazu i stosunku przyszłości do przeszłości—rozjaśnia się, samo przez się, i wiele zagadnień artystycznych. A przedewszystkiem zagadnienie teatru, który jest sferą życia artystycznegu najbardziej zbiorową i tem samem, chcąc niechcąc, społeczną i nawet polityczną.

Teatr musi mieć także siedmiomilowe buty i dalekowidzące oczy. Wtedy tylko będzie w stanie rozumieć psychę zbiorową i brać z niej swą naturalną karm. Możnaby — napisać tomy całe o naszem nierozumieniu tego zasadniczego postulatu i o tem, jak pod przykrywką nowych wrzekomo form scenicznych — szmuglujemy dawne, zardzewiałe od banalności i powszedniości idee, myśli i uczucia, które reżyserujemy na scenach olbrzymim sumptem. Nowy chleb, nowy człowiek i nowe społeczeństwa—te trzy bezdenne morza tematów jeszcze do naszych mózgów, zagrzęzłych w szablonach, nie przemówiły. Jeszcze te skarby dla nas zamknięte.

Jak wobec tego odpowiedzieć na pytanie, czy teatr popularny powinien się różnić od innych, to znaczy, nie noszących nazwy „popularny“ i przeznaczonych dla publiczności o wyższym poziomie wykształcenia ogólnego i znajomości teatru?

Nie należałoby odpowiadać w sposób, budzący podejrzenie, że się chce coś powiedzieć na opak, rozmyślnie na wywrót. Taką odpowiedzią przekorną byłoby, gdybyśmy np. rzekli, że teatr popularny powinien być inny, bo powinien być wyższy od zwykłych. Możnaby i tak zdjalektyzować rozmowę. Możnaby łatwo dowieść, że teatr dla ludu, a więc dla warstwy najliczniejszej i może najbardziej powołanej do wykuwania kształtów „jutra — może i ma prawo już to jutro, tę przyszłość na scenie antycypować.

Ale w pytaniu owem tkwi inna treść: czy teatr popularny nie powinien czasem być gorszym od teatru dla inteligencji, czy u jego podstawy nie powinna być rezygnacja, czy nie powinien być pod każdym względem uboższym, biedniejszym w środki realizacji scenicznej jak i w polot myślowy. Na ogół bowiem „popularny“ oznacza skromny, apelujący do niskich cenzusów wykształcenia, wyrzekający się subtelnych i wyszukanych figur języka jak i zawilszych ścieżek myśli. Popularność teatru—to częstowanie widza treścią byle jaką, rodzajami sztuk, które z tematu dla dorosłych stały się tematem dla dzieci i analfabetów.

Taka jest właściwie intencja kwestjonarjusza.

Odpowiedź może być tylko jedna: przecząca. Teatr popularny *nie* powinien być ani zejściem na niziny, ani rezygnacją ani traktowaniem widzów, jako żywiołu pośledniejszego.

Przedewszystkiem, my nigdy nie wiemy, jak daleko sięga prostactwo i jak daleko sięga rozum wytworny. Stoimy wobec rozciągliwych możliwości. Intellekt owego popularnego słuchacza jest dla nas wielką niewiadomą A może on właśnie bystrzej przenika zamiary autora? A może mocą wrodzonej czystości uczuć — zrozumie i odczuje niejedno, na co półinteligent z pierwszego rzędu lub z lóż wielkich splendid-teatrów jest drętwy? A może brak napicia się i najedzenia szablonami i komunałami, pomoże mu bardziej bezpośrednio reagować na to coś nowego lub śmiałego, co mu autor wraz z aktorem rzuca na deski sceniczne?

Wszyscy grzeszymy zarozumialstwem w stosunku do t. zw. ludu i potem dziwimy się, gdy on się odezwie słowem mocnem i oryginalnem, a z całkiem naturalnych błysków inteligencji robimy jakieś cuda i dziwy. Więcej jeszcze: sami uczymy się dosadności i wyrazistości słowa u ludu, jak się uczył Wyspiański, Kasprowicz, Tetmajer, Żeromski, Orkan, Dygasiński, Reymont, nawet jeszcze Cyprjan Norwid,—który pierwszy odgadł pełnię i samorodność plastyki u ludu — a potem z uczniów stajemy się wyniosłymi nauczycielami i swoich dostawców żyworodnej mowy traktujemy jak słabszych umysłowo, którym trzeba wszystko ułatwiać i uprzystępniać, ogałacać z krasy bogatej struktury i z tego, co jest znamieniem wysiłku myślowego i bogactwa faktury artystycznej.

I jeszcze uczyńmy krok jeden, dalszy: od ludu wiejskiego i miejskiego otrzymujemy w darze ciekawe indywidualności, talenty pisarskie, albo ich zapowiedzi, twórcze poczynania, silne organizacje związkowe, mnóstwo bodźców postępu i wyścigu — nie uważajmy

ich przeto za szaraków, do których musimy dopiero raczyć zstępować z swoich wyżyn.

Kto wie — wobec tego — czy cała kwestja odmienności teatru popularnego nie redukuje się do jednego prostego problematu: teatr popularny powinien być rozmnożony, ze względu na liczebność mas ludowych - tak jak rozmnożone są, całkiem niepomiernie, kina—i powinien za każdym razem mieścić tylu widzów, żeby można było obliczać cenę biletów do minimum.

A w takim razie problem jeszcze więcej się upraszcza i możnaby go zmodyfikować w ten sposób: czy teatry zwykłe, owe dla „wysokiej“ inteligencji, tej co to bez pomocy krytyków i sprawozdawców, nigdy nie wie, kiedy bić brawo a kiedy ziewać—nie powinny być przerobione i wogóle prowadzone w ten sposób, ażeby były jednocześnie teatrami popularnemi? Częściowo problem ten został rozwiązany w teatrze im. Bogusławskiego.

Gdy tak postawimy sprawę, to wnet się nam przypomną fakta z dalekiej i mniej odległej przeszłości, a także z teraźniejszości, które całkiem bezceremonjalnie wywracają wszystkie nasze pojęcia o teatrze popularnym. Kilka tych faktów przytoczę.

Najpierw bardzo odległy: Perykles ustanowił wolne wstępy do teatrów, a przecież w Grecji, tak samo zresztą, jak i w późniejszym Rzymie—te same były różnice socjalne i kulturalne, co dzisiaj. Widocznie więc Perykles uważał teatry popularne za niepotrzebne.

Misterja i przedstawienia w rodzaju oberammergauskich i dziś tak częste teatry na wolnem powietrzu: np. znakomita opera w Sopocie—dają najszerszym masom najwyższy wybór artystów i najwyszukańszy luksus wykonania, nic a nic nie obawiając się, że publiczność nie dorosła do nich.

W Niemczech Ryszard Wagner, chodząc po najwyższych szczytach, osiągnął to, że go słuchały i słuchają z uwielbieniem najniższe padoły społeczne. Wystawienie cyklu wagnerowskiego w Monachium, Dreznie albo Lipsku mobilizuje wnet szerokie masy i nie ma takiego simpleksa, któryby nie słyszał kilku oper Wagnera, i nie oszczędzał fenigów, w ciężkiej nawet pracy zarobionych, żeby módz usłyszeć „Lohengrina“ lub „Zygfryda“. Prawda, że Wagner, jak każdy wielki twórca realny posiada ten talizman, że w jego proroctwie muzycznem poznać siebie może i cały lud Posiada on tę tajemnicę, że indywidualny, czysto jednostkowy popis konkursowy Waltera ze Stolzingu w „Śpiewakach Norymberskich“ nie waha się i nie boi demokratycznie zamienić we wstępie na marsz, na muzykę rzemieślników, na tłumną zbiorowość. Bowiem są potężne indywidualności, — symbole potężnej kolektywności — jak np. u nas Matejko, Mickiewicz, Wyspiański. Nie ma w Krakowie łyczka, któryby nie słyszał Wyspiańskiego, którym się szczyci. Wielki, ukryty instynkt gromady wie sam, kogo słuchać i potrafi go rozumieć. O tem dałoby się znacznie więcej powiedzieć.

W tak pojętym—jak pozwoliłem sobie wyłuszczyć powyżej—teatrze popularnym, oczywiście upraszcza się i kwestja repertuaru i eksperymentowania nowemi formami teatralnemi. Można nie obawiać się, że lud nie pojmie rzeczy trudnych i nowatorskich. Właśnie jemu nic, żadna maniera (darujcie mi, czytelnicy, to słowo, które w sensie ogólnointelektualnym jedynie biorę) „burżujska“ nie przeszkadza zrozumieć śmiałych i radykalnych koncepcyj. A jeśli mógłby nie rozumieć — to na to są sposoby wtajemniczające, nie pusta i nieuczciwa reklama, wzdymająca nicości do znaczenia objawień, lecz różnego rodzaju pouczenia i przygotowania zapomocą żywego słowa. Publiczność „popularna“ — chciwie i pożądliwie ich słucha.

Albowiem ta publiczność ma otwarte głowy i otwarte serca. Zgodzi się na to każdy, kto myśli kategorjami jutra

Cezary Jellenta.

19.

Teatr dramatyczny *popularny*, jak sama jego nazwa wskazuje, ma za cel i zadanie *popularyzację*. Czego? Oczywiście nie tego, co jest zjałczałe i przeżyte w sztuce teatralnej, lecz tego, co jest organicznie świeże i żywotne. Dotyczy to w równym stopniu i treści i formy.

A więc, w zakresie repertuaru, jako podstawy pracy: arcydzieła klasyczne w *nowej inscenizacji* i utwory dramatyczne współczesne,* o charakterze *nowatorskim*, treściowym i formalnym.

Unikać należy wszelkiej, dostarczanej przez fabrykantów t. zw. przeciętnego repertuaru, tandety. Poważnie, z poczuciem odpowiedzialności artystycznej, prowadzony teatr popularny, to znaczy dobry teatr *tani*, może i będzie miał w wielkim mieście dzisiejszem publiczność, z którą *najbardziej* należy i warto się liczyć.

Odpowiedź na pytanie ankiety: jakie różnice powinny i czy powinny być między teatrem popularnym a innym? zawiera się pośrednio w doraźnie, w tych kilku słowach skre-

*) To znaczy współcześnie napisane, nie koniecznie na tle współczesnego życia osnute.

ślonej charakterystyce nowoczesnego teatru popularnego (nie dzielnicowego)— jak go sobie wyobrażam, jako postulat kultury estetycznej ludności wielkomiejskiej.

Wacław Rogowicz.

20.

O ile się myśli kategorjami teatru dzisiejszego to repertuar teatru popularnego powinien się składać z tragedji i komedji przechodzącej w wodewil i groteskę, inscenizowanych w nowych lub starych formach. Lecz teatr popularny w nowoczesnem znaczeniu, to teatr, który doprowadza widownię do katarsis to jest do wewnętrznego oczyszczenia duszy przez sztukę. Może on być stworzony przez kierownika mającego poczucie widowni i jej duszy zbiorowej i przez zespół o tak wysokiej wartości nietylko artystycznej lecz i moralnej, ażeby płynęły mową i gestem ze sceny w duszę zapatrzonego i zasłuchanego widza i przerabiały go ze zwykłego zjadacza chleba na człowieka czującego anielstwo we wszechświecie. Taki teatr wybierze do swego repertuaru misterja i bajki o mistycznej treści, przedstawień nie będzie dawał codziennie lecz okresami, lub będzie objeżdżał przez cały rok po całej Polsce, wszędzie siejąc szlachetne ziarna sztuki i będąc wzorem etycznych form w życiu codziennem.

Franciszek Siedlecki.

Z dziejów „Cudu mniemanego" Wojciecha Bogusławskiego.

(*Dokończenie*).

VI

Zmieniły się warunki polityczne a z niemi uległ zmianom i tekst „Krakowiaków i górali". W czerwcu 1815 r. jako w uroczystość ogłoszenia Królestwa Polskiego wystawiono znowu zmienionych „Krakowiaków". Zwaśnionych w pierwszym akcie włościan, rwących się do bijatyki, powstrzymuje Bardos wieścią o utworzeniu Krolestwa. Włościanie padają na kolana z dziękczynieniem:

Boże, bądź pochwalony! Żyje Polska nasza!

Pod wpływem radosnej wieści włościanie zapominają dawnych uraz i spieszą na ucztę do dziedzica.

Zamiast aktu drugiego odśpiewano kantatę na tle pejsażu, wyobrażającego iluminowaną wieś. „Słupy girlandami róż przeplatane, tworzyły długie ulice w przeźroczach i scenę całą napełniały światłem. W pośrodku umieszczonem było popiersie Najjaśniejszego Cesarza i Króla na podstawie, ozdobionej herbem Królestwa". Tam dziedzic następującą prawi orację:

Tak zacni przyjaciele, spełnione życzenia!
Cieszmy się, cieszmy chlubą polskiego imienia.
Ten co z górnego szczytu swego Majestatu
Przywykł niespokojnemu dawać pokój światu,
Którego cnota Niebu i ludzkości miła,
Aleksander przemówił i Polska ożyła.
Wiekiem już pochylony, w Ojczyzny mej bycie
Jeszcze nowe nad grobem odzyskuje życie...
(tu wieśniacy obojej płci przybywają)
Witajcie, dzieci moje! Oto dzień swobody
Niech będzie hasłem waszej jedności i zgody:
Dajcie braterskie dłonie, ściśnijcie się wzajem,
Bóg tak czuwa nad wami, jak nad waszym [krajem.
O dniu szczęścia, dniu chwały, niepłonnych [nadziei!
W nowo wschodzącej dla nas wyroków kolei,
Skończyły się nieszczęścia, przeminęły nędze.
Patrzmy kto królem naszym! Przy jego potędze
Zniknie tysiąc pocisków jak tysiąc zniknęło:
Wieki szanować będą Aleksandra dzieło.
Przy jego tronie nowym blaskiem ozdobiona
Zajaśnieje w swej chlubie Zygmuntów korona.
Z nim szczęście, z nim obfitość wstąpi na tę [ziemię:
Pobratymskiego ludu przyjacielskie plemię
Wzywa dawnych swych braci do wspólnej [rodziny...
Boże! Wspieraj Twą mocą złączone krainy!
A wy dzieci! Krwi moja, drodzy przyjaciele!
Połączmy w tym dniu świętym czułość i wesele;
Czcijmy króla godnemi serc naszych ofiary,
Niosąc mu proste pienia wdzięczności i wiary.

CHÓR I.

Polacy! W pieniach weselnych
Głośmy wybawcę tej ziemi.
Polacy! Głosy wdzięcznemi
Sławmy pierwszego z śmiertelnych.
Powtórzmy, co ziemia cała
Aleksandrowi przyznała.

DWUŚPIEW.

Kto cierpiącym łzy ociera,
Kto ludom wraca swobody,
Ten hołdy świata odbiera,
Temu cześć niosą narody.
Oto wśród ojczystych znaków
Polacy swe szczęście głoszą.
Ach, wdzięczność jest serc rozkoszą
I pierwszą cnotą Polaków.
Tem uczuciem chcemy słynąć
I w każdej kraju potrzebie,
Dawco Ojczyzny, dla Ciebie
Żyć z chwałą i z chwałą ginąć.

CZTEROŚPIEW.

Za tyle łask, tyle trudów,
Kraj ci swą wiarę przysięga,
Trwałą jak twoja potęga,
Silną jak moc Twoich ludów.
O Ty! Co Cię wieczność kryje,
Władco na ziemi i niebie!
Niechaj Aleksander żyje,
On wyobraża nam Ciebie.

Nie dziwmy się tej ostatniej metamorfozie polskiego widowiska festiwalowego. Pomijam już ten pewnik, że nie Bogusławski był autorem tej sceny ku czci Aleksandra napisanej, ale w niej właśnie wystąpiła najjaskrawiej ciągła żywotność teatru i jego reagowanie na życie narodu. Z Aleksandrem łączono wszakże najśmielsze nadzieje. Wyniszczony krai spodziewał się odbudowy. Najgorętsi wielbiciele Napoleona przechodzili często li do obozu Aleksandra. Kajetan Koźmian, ten sam, który w „Odzie na zawarcie pokoju“ porównał Napoleona z Bogiem, w roku 1815 napisał „Odę na upadek dumnego“. Nie była to służalczość wobec nowego władcy, ale przystosowanie się do nowych okoliczności. Nie było to zbyt piękne, ale było życiowo zrozumiałe.

Teatr nie mógł być głuchy na te nastroje, nurtujące w społeczeństwie. Niezadługo przekonał się na swej skórze jaką wolność dało to z entuzjazmem witanie „odrodzone“ Królestwo.

* * *

Na przeróbce z 1815 roku nie kończą się dzieje metamorfoz „Krakowiaków“. Podjął je J. N. Kamiński w roku 1816, wystawiając w Lwowie dalszy ciąg „Krakowiaków“ p. t. „Zabobon czyli Krakowiacy i górale“, w którym oprócz znanych już postaci wprowadza parę nowych.

Ale ta metamorfoza nie wiąże się już bezpośrednio z osobą Wojciecha Bogusławskiego.

Wiktor Brumer.

BIBLJOGRAFJA

Jan Tatarkiewicz: „Teatr z punktu widzenia prawa cywilnego“. Warszawa. 1925. Nakładem księgarni F. Hoesicka.

W interesujucej tej broszurze poruszył autor wszelkie prawne kwestje, związane z teatrem. Autor nie narzuca swego poglądu, lecz daje objektywny obraz stosunków prawnych w teatrze Niektóre z nich są przestarzałe i trudno je pogodzić z dzisiejszemi zapatrywaniami na teatr. Teatr jest—według prawa—instytucją handlową, na równi z pokazami gimnastycznemi, cyrkami, skatingami i kabaretami. Niejednokrotnie dyrektor teatru jest rzeczywiście przedsiębiorcą, ale zasadniczo powinien nie być artystą (bez względu na to czy literat, czy aktor, reżyser czy poprostu dyrektor teatru). Prawo cywilne stoi na innem stanowisku. Jurysprudencja, uznając że aktorstwo nie ma charakteru handlowego, uznaje jednak trybunał handlowy jako kompetentny dla reżyserów (na równi—z kontrolerami i kasjerami teatralnymi). Prawo cywilne wymaga więc w sprawach teatralnych stanowczej reformy.

H. J.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Mały: „Znajomek z Fiesole“, komedja w 3 aktach B. Winawera (21.V).

„Znajomek z Fiesole“ ma wszelkie cechy dowcipu Winawera, brak mu jednak kośćca. Feljetonowość komedyj W. nie polega nigdy na zewnętrznem traktowaniu postaci, lecz na umiejętności szkicowego rysunku, na skrótach, które dają jednak *całego* człowieka. Dodajmy: człowieka winawerowskiego częstokroć chodzącego na głowie, lecz, mimo tej trudnej pozycji, mającego logikę i wyraz. W „Znajomku“ jednak autor potraktował swych bohaterów przeważnie po macoszemu, nie przyjrzał im się bliżej i zadowolił się szkicem—do szkicu. Stosunkowo najlepiej narysował postać Syfona, inteligentnego naciągacza, który też znalazł w Daczyńskim świetnego wykonawcę, nie bawiącego się szczegółami, lecz dającego postać ujętą prawdziwie i interesująco. Również paskarz Samborskiego był kapitalny. „Tragizm“ jego sytuacji po kradzieży futra połączył Samborski doskonale z groteską. Warjowanie Grabowskiego było tym razem zupełnie na miejscu. Natomiast Węgierko ujął rolę „Znajomka“ zbyt jednostronnie, podkreślajac marzycielstwo bohatera, zapominając jednak o jego sprycie handlowym. Boć przecież jego dobroczynność jest specyficznym — handlem.

Wube.

Teatr Polski: „Nowi panowie“, komedja w 4 aktach Flersa i Crosseta (22.V.).

Świetną tę komedję, o której pisał w „Życiu teatru“ po premierze paryskiej p. Woroniecki, odegrano bardzo starannie. Zwłaszcza Stanisławski był rozbrajająco miły w roli hrabiego a elektromonter—minister Leszczyńskiego miał wiele humoru i rozmachu — zwłaszcza w dwu pierwszych aktach. Zuzanna Malickiej miała wiele tkliwości i naiwnego wdzięku.

Wube.

Teatr Letni: „Najszczęśliwszy z ludzi“, komedja w 3 aktach S. Kiedrzyńskiego (23.V).

Komedja ta, rozpoczynająca się świetną ekspozycją farsową, nie ma zdecydowanego oblicza i przechodzi w aktach następnych w komedję

i sztuczny komedjowy sentymentalizm, tem bardziej nieprawdopodobny, że wykonawca roli tyt. Fertner robił z roli igraszkę, którą bawił się tak, jak mu się podobało, co jednak pozostaje w niezgodzie z charakterem roli autora. Gorczyńska i Skonieczny byli całkiem poprawni, Kamińska i Różycki—nie z własnej tylko winy—papierowi. *Wube.*

Dziesięciolecie działalności pedagogicznej E. Heintzego.

Krótki stosunkowo okres pracy pedagogicznej E. Heintzego uwieńczony jest świetnymi rezultatami. Zarówno występujący na koncercie jubileuszowym pp. Budziszewska, Ruszczewska, Gołębiowski, Ślepowron i inni, jak też nie produkujący się tym razem uczniowie cenionego pedagoga świadczą o tem, że szkoła prof. Heintzego jest oparta na zdrowych zasadach. Głosy ustawione są bardzo dobrze, intonacja jest czysta, fraza prawidłowa.

W.

Z rosyjskich czasopism teatralnych.

Otrzymaliśmy świeżo kilka moskiewskich tygodników teatralnych, które wyraziście charakteryzują obecny stan teatrów w Rosji porewolucyjnej zwłaszcza zaś ich krytyki.

Przedewszystkiem zwraca uwagę czasopismo p. t. „Sztuka dla pracujących" organ Sekcji artystycznej Państwowej Rady Naukowej. Tygodnik ten, poświęcony również kinematografji, muzyce i sztukom plastycznym, najwięcej miejsca przeznacza na zagadnienia teatru.

W artykułach zasadniczych, omawiających bieżącą działalność teatrów, widać usiłowania zmierzające ku podniesieniu poziomu artystycznego widowisk. Krytyki tam zamieszczane zawierają cały szereg interesujących spotrzeżeń o przemianach koncepcyj reżyserskich i inscenizacyjnych, o poszukiwaniu nowych form twórczości teatralnej, jednakowoż nie tylko z punktu widzenia przydatności tych prądów w akcji agitacyjnej lecz także ze stanowiska sztuki samej dla siebie.

Rzecz prosta, iż doceniając należycie rolę sztuki w tworzeniu się nowej kultury, tygodnik ten spełnia swe zadania znacznie lepiej i osiąga rezultaty obfitsze od innych pism, które w fanatycznej walce ze starym porządkiem *sztuki piękne* przekształcają na *sztuki agitacyjne*.

Z racji np. wystawienia w studjum im. Wachtangowa sztuki p.t „Wirineja" w artykule podnoszącym znaczenie wprowadzenia do repertuaru utworów obyczajowych z życia chłopów, rezenzent pisze między innemi: „Wieś, którą pokazano na scenie — to prawdziwa wieś, nie podmalowana. To nie naciąganie sztuki do „idei" — jak to się bardzo często teraz praktykuje — to nie moralizowanie — nie naga propaganda i agitacja; reżyser sięgnął pełną garścią do prawdziwego życia do głębi realistycznej...; agituje i propaguje tutaj samo życie". — Ustęp ten dowodzi, iż w kierowniczych sferach sowieckich troska o nieskażoną formę artystyczną przedstawienia łączy się ze szczególną pieczą nad doborem repertuaru Ostatnio np. scentralizowano cenzurę utworów scenicznych w t. zw. „gławrepertkom", co dotychczas wykonywały niższe instancje.

Wychodzące pozatem w Moskwie tygodniki: „Nowy widz" i „Widz robotniczy" zawierają przedewszystkiem wskazówki dla pracy kulturalno-agitacyjnej. — Aktualnie wszystkie wysiłki skierowane są do skokietowania włościaństwa. Sztuka dla wsi— oto hasło najwięcej absorbujące te czasopisma.

W każdym z tygodników znajdują się programy i libretta wszystkich teatrów. — Na afiszach spotykamy obok utworów dramaturgów rewolucyjnych — również „Hamleta" „Poskromienie złośnicy", „Lizistratę" Arystofanesa, „Rewizora". W przyszłym sezonie ukażą się w Moskiewskim Teatrze Artystycznym m. innemi w nowych inscenizacjach „Prometeusz" Ajschylosa i „Wesele Figara" Beaumarchais'go.

Zaznaczyć wreszcie wypada iż nakład każdego z tych wydawnictw waha się od 12 — do 15 tysięcy egzemplarzy.

KRONIKA ZAGRANICZNA

POLONICA. Medjolańska „Commoedja" majowa umieściła fotografję sceny zbiorowej I aktu I cmentarza z przedstawienia „Don Juana" w Teatrze Narodowym.

KRYZYS TEATRALNY W WIEDNIU W Wiedniu zamknięto ostatnio trzy teatry: „Volksoper", i „Residenzbühne" i „Modernes Theater".

„MAGNEFIC" ARPADA PASZTORA jest jednym z najwybitniejszych sukcesów tegorocznego sezonu w Budapeszcie. Hrabia rosyjski (!), który kocha swą żonę i dla udowodnienia tej miłości nie cofa się nawet przed pogróżkami samobójstwa, podczas katastrofy na okręcie, zapomina o żonie i pierwszy się ratuje. Ale i żona jest uratowana. Hrabia, który o uratowaniu żony, nic nie wie, uświadamia sobie tchórzostwo i popełnia samobójstwo. Uzyskuje honor i — żonę. Wielce to sentymentalne i płytkie.

„MARISKA" LAJOSA BIRO jest też grana w Budapeszcie z wielkiem powodzeniem. Bohaterka jest wierna mężowi, choć zdaje jej się, że kocha jakiegoś uczonego. Pod wpływem podszeptów „przyjaciółki" decyduje się zejść z drogi cnoty, ale w ostatniej chwili wstrzymuje się od tego. Z zdenerwowania Mariski korzysta „silny człowiek", właściciel dóbr i zniewala „wierną żonę", która popełnia samobójstwo. Przed śmiercią ma wizję: niebo jej przebacza.

SENSACJĄ ŚWIATA TOWARZYSKIEGO LONDYNU jest komedja córki Asquita, księżnej Bibesko, którą wystawił Eryman Theatre. Bohaterką sztuki jest dama, stawiana powszechnie za wzór cnoty, której nie przeszkadza to mieć kochanka, posła. Razu pewnego poseł był nieobecny na ważnem posiedzeniu, wskutek czego oskarżono go o tchórzostwo. Widocznie pan poseł nie chce wypowiedzieć swego zdania. Kochanka postanawia go ratować i wyjawia, że to u niej spędził noc poseł, ale ma taką opinję, że ani mąż ani nikt nie chce temu dać wiary. Przeciwnie urasta na większą jeszcze bohaterkę cnoty. Sztuka nie ma większych wartości.

LONDYŃSKI „LYRIC THEATRE“ należy do najciekawszych teatrów angielskich. Reżyser N. Ptalfair wystawia tam wyłącznie utwory XVIII w., nie starając się o ich rekonstrukcję, lecz patrząc na ówczesne widowiska oczyma człowieka dzisiejszego. Dotychczas wystawiono tam utwory Gaya (1728), Congreve (1700), Sheridana komiczną operę „Duenna“ (1775) i obecnie tegoż „The Riwals“ (1774).

„WESOŁĄ ŚMIERĆ“ JEWREINOWA wystawi niebawem teatr Pirandella w Rzymie.

„OSKAR WILDE“ K. STERHEIMA wystawiony został w „Deutsches Theater“ w Berlinie. Jest to niejako dramatyczna apologja wielkiego poety, który według autora znajdował w Duglas'ie doskonałość i harmonję, jakiej brak kobietom. Broni tu również Sternheim prawa jednostki do indywidualnego kształowania swego życia prywatnego.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia, iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru“ z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 7 CZERWCA 1925 R. Nr. 23

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Bilans sezonu teatralnego.

(1924 — 1925).

I.

Ubiegły (bo dobiegający już końca) sezon teatralny w Polsce cechują dwa zjawiska: pewien wzrost liczbowy polskich utworów dramatycznych i — ciężki kryzys finansowy wszystkich niemal teatrów.

W sezonie poprzednim (1923 — 1924) 49 naszych autorów dramatycznych wystawiło w teatrach razem osiem nowych sztuk: cztery farsy, trzy komedje i jeden dramat „egzotyczny". W sezonie bieżącym produkcja ta urosła do 18 sztuk, w czem: 5 fars i „lekkich" komedyj, 1 groteska komedjowa, 3 komedje, 4 dramaty i 4 melodramaty. Wykaz nowych sztuk oryginalnych w poszczególnych teatrach przedstawia się, jak następuje: teatr Mały 4 utwory („Malowana żona", „Szofer Archibald", „Niewinna grzesznica" i „Znajomek z Fiesole"); teatr im. Słowackiego 3 sztuki („Aruna", „Alcesta" i „Śmierć na gruszy"); teatr Narodowy 2 sztuki („Przepióreczka" i „Spadkobierca"), teatr im. Fredry 2 sztuki („Agentka bolszewicka" i „Jan Maciej Wścieklica"), teatr im. Bogusławskiego 1 szt. („Kniaź Patiomkin"), teatr Polski 1 szt. („Poczekalnia I klasy"), teatr poznański 1 szt. („Antychryst"), teatr Letni 1 szt. („Najszczęśliwszy z ludzi") i teatr Praski 3 sztuki („Rzeź Pragi", „Reduta Woli", „Śmierć Okrzei").



Fot. J. Malarski

M. Frenkiel jako Siekierka w „Spadkobiercy" Siedleckiego

Plon tak szczupły nie mógł, oczywiście, zaspokoić potrzeb naszych teatrów. Niektóre próbowały z powodzeniem wznowień, wogóle jednak ogromną większość premier stanowiły utwory obce. Pod tym względem nie posuwamy się, niestety, naprzód. Tak samo dziś, jak przed stu pięćdziesięciu laty, teatry nasze służą propagandzie obcej literatury dramatycznej. Przybyło kilku młodych pisarzy dla teatru (Zegadłowicz, Wandurski, Hulewicz, Witkiewicz, Pawlikowska, M. Samozwaniec), ale starsi pisarze piszą bardzo mało lub nie odzywają się wcale. I oto staje się widoczna wielka sprzeczność w rozwoju naszej kultury teatralnej: z jednej strony teatr zajmuje w życiu polskiem bardzo wydatne miejsce, z drugiej — teatr ten odżywia się głównie sokami twórczości obcej. Zwożone z całego świata nowiny repertuarowe sprawiają, iż wystawianie polskich utworów klasycznych jest coraz trudniejsze. Najświetniejsze wykonanie Fredry czy Słowackiego nie przyciąga widza do teatru. Konsekwentnej, polskiej linji repertuarowej nie zdołał ustalić nawet teatr Narodowy, który kilka najlepszych miesięcy sezonu poświęcił na grywanie drugorzędnego bądźcobądź utworu obcego.

Okazało się jednak, że i nowinki cudzoziemskie nie zapewniły teatrom jakiej takiej frekwencji. Sezon ubiegły był dla wszystkich niemal teatrów w Polsce fatalny. Warszawską „Komedję" zamknięto od początku sezonu. Teatr im. Bogusławskiego rozpadł

się przed kilku tygodniami. Spółdzielnię teatru Polskiego musiano rozwiązać, dyrekcja zaś zabiegała o sprzedaż samego teatru miastu. Teatry im. Fredry, Praski i Powszechny walczą o byt z największemi trudnościami. Do teatru Narodowego trzeba dokładać dziennie po kilka tysięcy. Założona dla celów dochodowych farsa miejska (teatr Letni) daje z górą dwa tysiące dziennego deficytu. Teatry lwowskie wykazały przez osiem miesięcy około 600,000 zł. niedoboru; w Poznaniu niedobór ten wynosi około miljona złotych. W Lublinie zamknięto teatr w środku sezonu i dopiero po miesiącu przerwy magistrat miejscowy usiłuje ratować sytuację dość beznadziejną. Bardzo smutny jest również stan teatrów kresowych: zamknięto od 1-go maja operę w Wilnie a dyrekcja boryka się ze znacznemi długami; rozpadły się teatry w Grodnie, Katowicach i Grudziądzu; teatry w Toruniu i Bydgoszczy mają otrzymać jedną trupę, która obsługiwać będzie oba miasta; we Lwowie postanowiono zamknąć, ze względów oszczędnościowych, jeden z trzech teatrów miejskich i założyć w nim kino miejskie.

Jednem słowem — katastrofa na całej linji. Zjawisko ma niewątpliwie swe przyczyny ogólne (przesilenie ekonomiczne w kraju, kryzys teatrów w całej Europie); obok nich jednak działał tu cały splot trudności, które wynikły z samej organizacji naszych teatrów.

Łatwe zdobywanie pieniędzy podczas inflancji wytworzyło słuszne mniemanie, że możemy posiadać w każdem większem mieście prowincjonalnem stały teatr. Założyliśmy więc 38 teatrów polskich na terenach Rzeczypospolitej,nie biorąc zupełnie pod uwagę słusznej kalkulacji finansowej podobnych imprez. Wszystkie magistraty większych miast zaczęły deklamować na temat ważności takiej „placówki kulturalnej", jak teatr i przyciągały do siebie dyrektorów teatralnych subwencjami. Nie zapytywały nigdy, czy posiadają u siebie dosyć publiczności, którąby mogła codziennie chodzić do teatru. Dawały drobne zasiłki, rzucały trupy aktorskie na los szczęścia i—narzekały, że „teatr jest źle prowadzony", bo ma znaczne deficyty lub jest teatrem bez widzów.

Niemniej krótkowzroczną była teatralna gospodarka rządowa. Zamiast stworzyć dwa, najwyżej trzy dobre zespoły aktorskie na na kresach, Departament Sztuki subwencjonował kilkanaście scen, tj. wyrzucał pieniądze napróżno, dawał bowiem zamałe zasiłki na zbudowanie lepszej całości, a przyznanych subsydjów nie obarczał żadnemi zobowiązaniami („cahier des charges"). Wskutek tego teatry wileńskie stały na niedostatecznym poziomie, teatr w Grudziądzu rozpadł się w środku sezonu, a teatr w Katowicach kompromitował nas swym poziomem wobec Niemców. Absurdem było prowadzenie w Wilnie aż trzech teatrów (opery, operetki i dramatu), niedorzecznem było stworzenie w Katowicach bylejakiego teatru komedjowo-operetkowego.

Okazało się w ciągu ubiegłego sezonu jasnem, że nie posiadamy na prowadzenie 38 stałych teatrów ani publiczności, ani repertuaru, ani dobrze zorganizowanych zespołów. Obok tego weszła w grę działalność Związku Artystów Scen polskich, nad którą zastanowimy się bliżej.

Jan Lorentowicz.

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru").

21.

Trzy niewinne pytania — wziąć pióro do ręki i odpowiedzieć na nie według przekonania swego i zapatrywania się na teatr noszący miano popularnego czyli dostępnego dla szerokich mas. Dawniej było to rzeczą prostą i łatwą — dziś tyle pytań nasuwają te trzy pytania. Czy nie zmieniły się wymagania i poglądy tych mas powojennych wogóle? Co przyczyniło się po temu? Co się dzieje z teatrem — nietylko u nas ale na całym świecie? Bo, że teatr przeżywa jakiś kryzys, o tem wątpić nie można. Zawiodły rozmaite dążenia reformatorskie — były one deskami ratunkowemi — które niczego nie uratowały.

Teatry z aspiracjami artystycznemi giną jeden po drugim — coraz bardziej milkną głosy mówiące o odrodzeniu teatru — bo ludzie teatru coraz mniej zaczynają widzieć skądby to odrodzenie nadejść mogło. Chłód zapanował wszędzie, chłodno jest w dzisiejszym teatrze. Niema porywu — niema zdolności wzruszania. Jak meteory przelatują nazwiska reżyserów, by zgasnąć na chwilę, próby rozmaitych insenizacyj reklamowanych doraźnie — nawet zmechanizowanie teatru, jak to czyni Meyerhold — niezliczona ilość ciekawych usiłowań w teatrach rosyjskich poza nim — ale czy się co z tego wszystkiego w teatrze ostało i ostanie?

Powstał i rozwija się groźny, bezlitosny rywal i oto niszczy niezbędny dla teatru czynnik t. j. publiczność. Uczy ją wymagania — łatwej, niepotrzebującej myślenia bajeczki. Oducza coraz bardziej od słuchania — uprawia ją w patrzenie tylko. Daje jej przeważnie niewybredną — sensacyjną emocję — dużo ru-

chu — dużo zmian — jakich teatr nigdy dać nie może. Jakże czysto słyszy się z ust ludzi inteligentnych: „wolę iść do kina — aniżeli do teatru." Nawet na twórczości dramato-pisarskiej odbija się wpływ kina — powstają sztuki kinowe — których teatr przyjąć nie może — bo niema żadnych warunków potemu — chyba, że powstanie nowa forma teatru — połączenie z kinem — coś jak w malarstwie panorama. Tło będzie kinowe — a łaczyć się z niem będzie akcja na froncie sceny już z żywych aktorów złożona — tak — aby przejście od kina było przeprowadzone w sposób niewidoczny dla widza. Tu mogłyby powstać wielkie możliwości nowych zdobyczy tak dla twórców dramatycznych jak i dla aktora, który będzie zmuszony posiąść grę wyrazistą — nie tak jak obecnie — opartą tylko na słowie, które — nawiasem mówiąc — nie stoi na zbyt wysokim poziomie w swej ekspresji wyrażania tych stanów duszy, które się poza niem kryją. Jakże często słowo fałszywie wypowiadane drażni podświadomie słuchacza, gdy w kinie przy wyrazistej grze widz tworzy sobie słowa, które czyta z twarzy aktora. Silny ten konkurent teatru ma jedną jeszcze przewagę nad tym ostatnim. Wytworzył typ kinowego aktora, stojący już na dość wysokim poziomie — są tam aktorzy, którzy porywają swoją grą. A w teatrze — typ teatralnego aktora zaczyna być — na wymarciu. Tu wydaje się być jedna z główniejszych przyczyn chłodu, jaki zapanował w teatrze. Nastąpiło przewartościowanie wartości. Talent uchodzi za genjusz — zdolność za talent — a miernota za zdolność. Sztuka aktorska w ten sposób stała się łatwą. Jakże często słyszy się z ust młodzieży: „i jabym tak potrafił". I oto dlaczego tak dużo niepowołanych, taka wogóle nadmierna ilość tłoczy się, aby zdobyć ten łatwy — wedle ich mniemania — kawałek chleba. Niewątpliwie wszystko się powtarza. Już raz teatr przeżywał swój kryzys — przed przyjściem naturalizmu. Zastygł on w rutynie, patosie i pozie (choć bądź co bądź był to teatr); zreformowano go błędnem mniemaniem, że fotografowanie życia wleje weń odżywcze soki. Nie przypuszczano wówczas, że to sztukę teatralną pomniejszy, a typ aktora zniszczy. Obecny kryzys jest groźniejszy, bo nie widać nowego ożywczego prądu, a rywal, którego wówczas nie było — stoi tuż za plecami.

Przed paru laty pisałam artykuł p. t. „Tylko aktor." Polemizowano z nim. Cóż się okazuje — oto dziś — nieliczna garstka pozostałych aktorów — zwycięża. Zwyciężyła kreacja Węgrzyna w „Don Juanie", zwyciężyła pierwszorzędna obsada „Przepióreczki", zwyciężyła każda sztuka — w której widać aktorów dobrych. Nie chcę przez to pomniejszać znaczenie zespołowości. Zespół musi być zawsze, niema nic przykrzejszego jak brak harmonji.

Dobry aktor na tle złego zespołu jest dziś nie do zniesienia — lepszy już w takim razie zespół przeciętny, wyreżyserowany dobrze bez wybitnej indywidualności aktorskiej — ale teatrem prawdziwym może być tylko szereg indywidualności twórczych zespolonych ze sobą. Dopóki tego nie będzie, widać będzie od czasu do czasu twórczą pracą reżysera a zarazem przykre psucie jego zamierzeń, ale prawdziwego teatru nie będzie.

Można stworzyć martwą marjoretkę — która będzie miała wyraz — ale żywej nieudolnej marjonetce tego wyrazu najgenjalniejszy reżyser wlać nie potrafi — a jeżeli nawet to osiągnie — to jest krótkotrwałe.

Zazwyczaj dalsze przedstawienia odchylają się znacznie od premjery i stają się — jak kto chce.

Tak dużo mówi się dziś o formie. Nie wiem, czy może egzystować forma bez treści (czy pojęcie czystej formy nie jest przypadkiem absurdem a co najwyżej naturalizmem naopak) — w teatrze w każdymbądź razie — nie. Tu działa człowiek, który ani przez chwilę nie może być samą formą, aby ją mógł wydobyć czystą — syntetyczną musi zawsze wyjść z przesłanek swojej psyche.

W teatrze formę stwarza reżyser, on widzi daną sztukę tak a nie inaczej i nagina aktorów do swojej wizji. Jeżeli reżyser jest silną indywidualnością t. zw. reformatorem, to jest ma silne poczucie jakiegoś kierunku, a ma po temu pole i czas — może wytworzyć teatr o wybitnem obliczu czy to stylizowanem, czy tonalno-plastycznem i wprawić swoich aktorów w pewien sposób gry, ale to jeszcze nie będzie rozwiązaniem problemu teatru. Oblicze takiego teatru sprzykrzy się po jakimś czasie publiczności i odwróci się od niego, a aktor, porzucając taki teatr, w innym poczuje się obco i nieszczęśliwie.

To ciekawe, że przy dzisiejszym osłabieniu aktorstwa młodzież teatralna bardzo łatwo poddaje się formie. Wszelkie łamańce jest zdolna wykonywać, ale to wszystko daje w rezultacie wielkie zimno, wiejące ze sceny, gdy tymczasem jedno prawdziwe drgnienie duszy twórczego aktora jest zdolne wstrząsnąć widownią. Tu, znów kino ma przewagę, bo coraz częściej daje przebłyski a może złudzenia przebłysków duszy. Czyby nie było wskazanem dla teatru mniej zajmować się zagadnieniami formy, a postawić na jej miejscu zagadnienie treści t. j. duszy? Już w malarstwie najgłośniejsi przodownicy haseł formy zaczynają się nawracać do treści z Picas-

sem na czele. Myślę, że i poeci wkrótce się nawrócą.

Możeby teatr przeskoczył drogę, po której iść zamierza — a droga to bardzo daleka — wszakże tak niewiele uszedł. A możeby wszedł na drogę tego co jest istotą teatru t. j. człowieka. Niech aktor wyobrażający tego człowieka uczy się najpierw uzewnętrznić jego duszę, ujmować ją syntetycznie kilkoma rzutami a forma stanie się już łatwą zdobyczą. Ciało jest giętkim instrumentem, gdy jest opanowane duchem Ze wszystkich teatrów współczesnych najbardziej interesującym wydaje mi się teatr Samperanto w Moskwie — który znam tylko z opowiadania tych, którzy go widzieli. Jest w nim czterech aktorów. Tworzą sami sztuki, które grają. Powstają one stopniowo aż do osiągnięcia ostatecznej formy i podobno sprawiają niezwykłe wrażenie ale aktorstwo tych czterech osób stoi na najwyższym poziomie.

Teatr musi wzruszać. Dzisiejszy widz mniej myśleć chce w teatrze aniżeli to czynił widz przedwojenny, musi być wzruszony, inaczej przestaje słuchać a zaczyna patrzeć a że teatr daje mniej do patrzenia — aniżeli kino, więc biada teatrowi, który wzruszać nie będzie. Wszakże kino daje i wzruszenie — jak często ludzie płaczą na niektórych filmach — łzy oczyszczają—a coraz rzadziej widzi się to w teatrze. Śmiech albo płacz — w każdym bądź razie silne wrażenie musi dawać teatr duszy dzisiejszego widza— która przeżyła tyle wstrząsów — otrzaskała się z najtragiczniejszemi przeżyciami a do tego potrzeba aktorów — aktorów— aktorów!

Ach, gdybyż wróciły te czasy kiedy aktorzy należeli do kasty wyklętej — życie tak pochłania aktorstwo ludzkie, że dla sztuki go już nie wystarcza. Podziwiam wszystkie pomysły — korzę się przed różnemi umiejętnościami i kierunkami, ale zaczęłam bezbrzeżnie tęsknić za takim dobrym wielkim teatrem konwencjonalnym i jego aktorami, którzy żyli na scenie a nie udawali.

Dlatego cóż mogę odpowiedzieć na trzy pytania postawione w ankiecie. Że repertuar tego teatru musi popularyzować dzieła wartościowe — a zarazem zaszczepiać potrzebę teatru przez dawanie rzeczy efektownych, przystępnych, działających silnie—dobre są melodramaty—tu trzeba rozpocząć walkę z kinem a właściwie rywalizację. Jaka szkoda, że w twórczości literackiej dla sceny niema bajek — a teatr powinienby opowiadać piękne, wniosłe bajki dużym dzieciom. Gdyby tak ogłosić konkurs!

Co do samego kierunku teatru popularnego, myślę — że takowy nie powinien przybierać żadnego zdecydowanego oblicza— można w nim pokazać t. zw. nową formę, tylko nie za często — bo nowe formy są przeważnie zimne, wyrozumowane, przemawiają do intelektu wyrobionego już widza — a szersze masy wymagają przemówienia do serca.

Stanisława Wysocka-Stanisławska.

22.

Pisać, jakim winien być teatr popularny po wspaniałych doświadczeniach, dokonanych w teatrze Bogusławskiego przez dyr. Schillera, jest rzeczą naprawdę niewdzięczną; ów żywy przykład przekonywa głębiej, niż najlepsze argumentacje teoretyczne. Jeżeli mimo to, na zaproszenie Szan. Redakcji „Życia" zabieram głos w tej sprawie, to by dać wyraz radości, że wielka idea teatru popularnego tak szczęśliwie w Polsce urzeczywistnioną została i własnem, skromnem zdaniem poprzeć prawdę takiego właśnie rozwiązania problemu.

Rację bytu każdego rzetelnego teatru stanowi jego programowo obmyślany i realizowany repertuar, ten zaś należy od szczegółowego celu, jaki sobie stawia dana scena.

Celem teatru popularnego winno być urabianie, *wychowanie szerokich mas proletarjatu w kierunku państwowo-twórczym.*

Celu tego nie dopnie się przez dobór sztuk tendencyjnych, pedagogicznych, najczęściej od hoc pisanych a granych do tego z odpowiednią nonszalancją i niedbalstwem, bo naprawdę oświecić i uszlachetnić, podnieść wewnętrznie, poruszyć zmysł społeczny może tylko należycie wystawiona sztuka wielka, sztuka żywa bohaterem z krwi i kości, niepowykręcanym opacznie ręką autora, by zadość uczynić tendencji, bo t. zw. klasy niższe odnoszą się z pewną aprioryczną *nieufnością* do wszelakiego kazania, węsząc w niem interes klasowy kaznodziei.

Sztuka tendencyjna wtedy tylko może liczyć na życzliwe przyjęcie u mas proletarjatu, jeśli idzie po linji ich nienawiści lub sympatyj klasowych, — jak to się dzieje w Rosji sowieckiej, — ale tam, gdzie chodzi o wyprowadzenie proletaljusza z ciasnego widnokręgu klasowego, o pozyskanie go dla współwytwarzania wartości państwowych w imię ogólnego dobra narodu, tego dobra, które tak często zwykło się idenifikować dzisiaj zdobrem klas „posiadających", mimo, że ci co go najgoręcej pragną, posiadają chyba kłopoty materjalne polskiego inteligenta, tam — powtarzam—postępować trzeba z największą ostrożnością doświadczonego pedagoga. Postępować tak, żeby uczeń nie połapał się, że jest uczniem a tylko zwykłym widzem, co do teatru zabawić się przyszedł.

A nie zabawi go oglądanie na scenie ludzi tej samej warstwy społecznej co on, bo to mu przypomina jego własne szare codzienne życie, więc chętniej przypatrywać się będzie życiu tych, których zna tylko z ulicy albo z wyobraźni; nie zasmakuje w programowych, ze zdrowym chłopskim rozumem pisanych, w czterech ścianach pokoju czy izby rozgrywających się sztukach bo pożąda jak każda wczesna młodość egzotyki, przepychu barw, poeteczności, romantyczności pajzazu, kostjumu, wnętrza oraz prostego a mocnego wylewu uczuć bohaterów, tembardziej że organem odbiorczym jego teatralnej potrzeby jest w wyższym stopniu niż u inteligenta: wyobraźnia i uczucie.

Z pomiędzy wielkich sztuk, które odpowiadają powyższym wymaganiom, trzeba tylko wybrać te, które, słowami i czynami bohaterów wyrażają myśli i uczucia jaknajbardziej *ogólno ludzkie*, jaknajmniej możliwie związane z zainteresowaniami i właściwościami pewnej, zwłaszcza wyższej warstwy społecznej, lub pewnego określonego prądu umysłowego, gdzie więc ofiarna miłość rodzinna przemawia słowem Lilly Wenedy albo Kordelji, gdzie żądza znaczenia i władzy błyska nożem Balladyny albo Makbetowym mieczem, gdzie maniackie skąpstwo wyje płaczem okradzionego Harpagona a zaloty starych kawalerów dzwonią ostrogami Fredrowych huzarów.

I choć w takich sztukach niema ni słowa o niebezpieczeństwie bolszewickiem, o podatkach, wyłączności stanowej i t. p., to wpływ magiczny ich prostej wielkości zrobi dla owego upaństwowienia mas nieskończenie więcej, bo uczeń — proletarjusz, nie widząc na scenie potrawy, umyślnie dla niego przyrządzonej, podda się illuzji teatru z większa bezpośrednością i *ufnością*, bo spoufali się na chwilę z tymi, których w życiu codziennem widzi poza sobą i stosunkuje się do nich w każdym razie wrogo, bo będzie się śmiał tym cudownym śmicehem i płakał tą łzą szlachetną, która łagodzi najlepiej wszelkie odruchy bestji ludzkiej.

Teatr popularny może się więc różnić od teatru dla inteligencji zasadniczo doborem sztuk, wyłączając ze swego repertuaru te utwory sceniczne, które odbijają konflikty życiowe własciwie tylko przerafinowanej kulturalnie inteligencji (n. p. Przybyszewskiego, Ibsena z wyjątkiem Rycerzy północy i skróconego Peer Gynta i tym podobnych pisarzy) winien natomiast być oczkiem w głowie społeczeństwa i państwa a czynił prawdziwy zaszczyt autorowi dramatycznemu wystawianiem jego sztuki, bo tylko dzieła naprawdę wielkie są równocześnie tak proste, że powszechnie rozumiane być mogą i tylko sztuki naprawdę wielkie wychodzą poza granice stanów, chwilowych zainteresowań i konfliktów intellektualnych a wyrażają sobą to, co najbardziej powszechne, ogólno ludzkie, zawsze i wszędzie jedno i to samo.

Czy w teatrze popularnym należy eksperymentować? Teoretycznie: tak, chociaż na takich eksperymentach zazwyczaj nie wychodzą dobrze ci wychowankowie, na których się je czyni, a korzystają z nich dopiero ci późniejsi, co po nich przyjdą na ostatecznie ujęte i uświadomione metody wychowawcy.

A teatr popularny musi być ważną instytucją wychowawczą dla dobra i potęgi państwa.

Kazimierz Brończyk.

23.

1) Teatr popularny, to teatr najszerszej publiczności wielkiego miasta, to teatr sfer robotniczo-rzemieślniczych, średniej, czy niezamożnej inteligencji, wojska (żołnierzy przedewszystkiem), młodzieży akademickiej i szkolnej (szkoły średnie, ogólnokształcące i zawodowe, szkoły powszechne), a zatem jest to teatr dla najliczniejszej ale bardzo zróżniczkowanej w sobie masy. I z tem ostatniem nie można się nie liczyć, wobec czego repertuar teatru popularnego musi być bardzo różnorodny, od arcydzieł do improwizowanych wieczornic z udziałem amatorskim widowni. Sztuki winny być o tyle proste w treści i formie, by i niewykształcony ale inteligentny robotnik czy żołnierz mógł wartości teatralne dzieła wyczuć i zrozumieć nawet bez dawania mu do rąk popularnych objaśnień.

Nie można więc grać dla tej kategorji widzów „Fausta“ Gothego, ani „Kniazia Patiomkina“ Micińskiego, ale należy grać „Balladynę“, Dziady“, „Sędziów“. Wychodząc z założenia, że teatr popularny musi mieć na widoku także i cele pedagogiczne, musi sobie wychować odbiorców sztuki scenicznej, dlatego sądziłbym, że nie wolno mu dawać tandety, lecz dbać o zdrowie moralne i społeczne swego repetuaru. Jeżeli chodzi o formę inscenizacji, należy unikać dorobkiewiczowskiego przepychu i wystawności, opierać się na środkach najprostrzych a kulturalnych; „edle Einfalt“ oto dewiza teatru popularnego. Zapewne widownię trzeba będzie powoii podciągać do sztuki, równocześnie iść z nią na kompromis o tyle, by nie schlebiać jej wulgarnemu prostactwu, a z drugiej strony by nie wypędzić widzów z teatru, bo wtedy i teatru nie będzie, słowem: primum vivere, deinde philosophari, tzn. najpierw ustalić rację bytu teatru, a potem rozbudować formę tego bytu. Wobec tego sądziłbym, że z początku dawać więcej

repertuaru komedjowego i wodewilowego, niech się widzowie bawią i cieszą, do dramatu i tragedji przystąpić później. Nadto organizować obchody z udziałem widzów jako amatorów - wykonawców w grze scenicznej, chóralnej deklamacji, zespołach śpiewaczych. Poranki, wieczornice, koncerty, to wszystko mieć może powodzenie. Sięgnąć do tradycyjnych obrzędów i zwyczajów ludowych i staropolskich i transponować je w najprostrzej formie na scenę (jak „Patorałka" w układzie Schillera). Przypuszczać można, że z czasem udałoby się i polskich twórców dramatycznych po pracy nad takim repertuarem pobudzić.

2) Odpowiedź na drugie pytanie mieści się już pod 1). Różnica zasadnicza będzie polegać na tem, że teatr zawodowy, nie popularny, nie liczy się tak bardzo z publicznością i od niej nie uzależnia, nie będąc placówką wychowawczą, ale ogólno kulturalną Między publicznością a sceną niema tam bezpośredniego związku; w popularnym inaczej, widzowie mają udział w tworzeniu się tego ich własnego teatru (formę tego zespolenia się widzów z artystami narazie pomijam). Teatry inne mogą grać albo same arcydzieła polskie, i obce albo nowości obce, mogą wysilać się na szukanie nowych form w dramacie i inscenizacji, mogą też wygrywać daną sztukę bez przerwy (byle nie do setki spektaklów, jak zrobiono z „Don Juanem" w Narodowym). Wobec tego, że inne teatry muszą mieć kosztowną oprawę sztuki, więc i ceny miejsc muszą być dość wysokie, zwłaszcza, że powinny one, zdaniem mojem, same sobie wystarczać finansowo. Co innego teatr populanny. Tutej premjery dość częste, powiedzmy co dwa tygodnie. Ceny miejsc jak najniższe i dlatego niezbędna jest pomoc finansowa ze strony Rządu i Miasta, i nawet organizacyj zawodowych i społecznych. Wreszcie powiedzmy otwarcie: teatry inne mają publicznoćć albo o wyrafinowanych wymaganiach estetycznych, albo t zw. nowobogackich snobów bez wymagań, teatr popularny ma widzów świeżych i młodych co do wrażliwości estetyczno-teatralnej i to mu ułatwia niesłychanie pracę artystyczno-wychowawczą.

3) Sądzę, że teatr może być propagatnem naszych form, ale to nie jest jego conditio sine qua non. Ostatecznie biorąc, każda twórcza inscenizacja jest eksperymentem w pewnym zakresie Tak n. p. inscenizacja i reżyserja „Wesela" w Polskim i „Mazepy" w Narodowym były eksperymentami nieudanemi, ale eksperymentami.

Chodzi więc tylko o umiar, należy unikać krańcowości i zacietrzewienia. W teatrze popularnym nie wolno eksperymentować z publicznością i choćby mimo czy wbrew publiczności. W zależności od widowni i od umięjętności wciągnięcia jej w samą grę sceniczną niezawodnie teatr popularny może wypracować u siebie razem ze swoją widownią nowe formy w dramacie i inscenizacji, ale nie może sobie zakładać z góry, że takie a nie inne formy będzie propagował na ogólnym rynku teatralnym. Nie Jeżeli zdobędzie sobie te nowe formy, to wyłącznie dla siebie jako teatru popularnego. Bo teatr popularny w Polsce musi sobie dopiero wypracować swój własny indywidualny charakter.

Jędrzej Cierniak.

24.

Rozdzielmy pojęcia — teatr ludowy, popularny, powszechny. — Każde z tych określeń jest niedokładnem w stosunku do pojęcia, które przedstawiają.

Wyrażenie teatr ludowy znaczy etymologicznie to samo co teatr popularny. W naszem pojęciu jednak się różni. Pod wyrażeniem lud — rozumiemy obecnie nie pospólstwo (populus), naród ale lud wiejski, rolny (agricola). Przyzwyczailiśmy się więc za teatr ludowy uważać amatorski teatr wiejski, teatr chłopski. Pojęcie to jest błędne, ale w pierwszem wrażeniu powszechne.

Popularny teatr znowu, to w najczęściej spotykanem rozumieniu teatr, ktorego zadaniem jest popularyzowanie sztuki, podawanie jej w jaknajprzystępniejszej formie najmniej wykształconym warstwom ludności. Stąd specjalny repertuar, specjalny sposób grania, prostszy, a nawet w pojęciu niektórych bardziej poziomy, bardziej pospolity.

Pozostaje pojęcie teatr powszechny — które jest najodpowiedniejszem, gdyż określa tylko dostępność powszechną bez obniżenia poziomu artystycznego i kulturalnego. Powszechnośći w najściślejszem znaczeniu osiągnąć się nieda, gdyż musiałby istnieć powszechny język. Etnograficzne rozróżniczkowanie musi istnieć dopóki istnieją poszczególne narody, posiadające odrębne języki i odrębne kultury. Pojęcie więc powszechności teatru musi być ograniczone językiem narodowym. Wobec tego więc ***teatr narodowy*** odpowiadałby najbardziej temu pojęciu, ale z tem łączy się znowu myśl reprezentacji narodowej, coś eksterytorjalnego, sięgającego poza granice nawet polityczne narodu.

Sprawa określenia musi się więc roztrzygnąć pomiędzy teatrem ***popularnym a powszechnym***

Dla ustalenia tych pojęć moglibyśmy wprowadzić pewne rozgraniczenie,—powiedzmy dzielnicowe. Na powszechny przeznaczmy teatr rozporządzający widownią b. wielką,

około 1000 miesc, z dużą sceną i wyposażoną w znaczne możliwości techniczne, leżący zaś w jaknajbardziej centralnym punkcie stolicy. Jako teatr popularny możemy potraktować szereg teatrów dzielnicowych, z których każdy ma specjalne przeznaczenie kulturalne.

O ile teatr narodowy przedewszystkiem i teatr powszechny stają pod wezwaniem czystej sztuki, o tyle teatry popularne powinny oprócz postulatu artystycznego mieć na względzie również i to równorzędnie także zadanie propagandy kulturalnej i obywatelskiej, powinny spełniać zadanie wychowawcze w kierunku społecznym i narodowym.

Powróćmy do zadań teatru powszechnego. Jakim powinien być jego repertuar?

By się w nim zorjentować trzeba przeprowadzić podział na kilka grup. Jedną z nich będą t. zw. *arcydzieła* przedewszystkiem polskiej a potem obcej literatury. Pomijając nasze arcydzieła jako termin powszechnie zrozumiały wymienię z obcych dla orjentacji: Szekspir, Molier, Rastyn, Wolter, Kornel, Goethe, Szyller, Kalderon, Sofokles, Aischylos, Eurypides, Kalidasa i t. p. — z tych autorów najpopularniejsze utwory — a więc z Szekspira „Król Lir" — „Makbet", z Moliera„ Skąpiec", „Chory z urojenia", z Sofoklesa „Antygona" lub „Elektra" i t. d. — Druga grupa to repertuar szkolny. — Do niej należą te same utwory z dodaniem pierwocin w rodzaju ks. Baki, Reja, utwory z działu komedjowego Plauta, Szekspira, Arystafonesa, Fredry, Zabłockiego, misterja i djalogi szkolne i t p.

Dalej odróżnimy grupę komedji poważnej ze wzorowymi utworami literatur obcych oraz Fredrą, Zabłockim i Niemcewiczem. Następnie komedje ludowe i mieszczańskie wraz z wodewilami i łatwemi operetkami. — W tej grupie znajdzie się Bogusławski, Fredro z Moniuszką, Elsner, Kurpiński, i t. d. oraz niektóre francuskie, angielskie i niemieckie utwory tegoż typu.

Takie zestawienie repertuaru jest zresztą powszechne dla wszystkich teatrów t. zw. pierwszorzędnych — ale chodzi o zastosowanie tego repertuaru. Polega ono na tem, by sztuk nie grać tak, jak się to robi w teatrach dochodowych t. j. grając do wyczerpania frekwencji jedną sztukę co dziennie, wznawiając zaś jedynie najwyżej w niedziele lub na popołudniówki. W teatrze popularnym repertuar musi być zmiennym i prowadzonym w ten sposób, że odpowiednie kategorje repertuaru wypadają stale na tesame dni tygodnia — Np. w poniedziałki dla stowarzyszeń, abonamentowo, grane będą sztuki z wyborowego repertuaru stałego, we wtorki premiera lub jej powtórzenie według frekwencji; w środę komedja poważna, lub repertuar szkolny, mogą też być szkolne popołudniówki, w czwartek sztuki ludowe, wodewile, w piątek wielki repertuar, w sobotę drugie przedstawienie abonamentowe po cenach popularnych oraz w zakresie sztuk popularnych, w niedzielę najnowsza premiera. Pozatem każda nowość może być graną w poniedziałki, środy oraz naturalnie w dniu odpowiadającym kategorji danego utworu. W ten sposób każda nowość będzie graną 4 do 5 dni w tygodniu, czwartki, piątki zaś i soboty — pozostaną dla t. zw. repertuaru żelaznego. W środy i niedziele mogłyby być wystawiane popołudniówki dla dzieci, na które składałyby się basnie fantastyczne w niekosztownej lecz efektownej inscenizacji, inscenizacje bajek i pieśni ludowych — oraz niescenicznych utworów najwybitniejszych autorów.

Jedną z podstawowych zasad teatru powszechnego powinno być *powstrzymanie się od wszelkich eksperymentów*, tak w dziedzinie inscenizacyjnej, jak repertuarowej.

Nie znaczy to, by się teatr popularny miał trzymać niewolniczo skostniałego szablonu starej rutyny. Przeciwnie wszelkie najnowsze zdobycze techniki powinny znaleźć tu zastosowanie jakoteż najnowsze formy sztuki powinny znaleźć swój wyraz — ale tylko te, które zostały poprzednio opanowane.

Druga rzecz, której unikać należy, to *jednostajność formy*. Gdyby nawet najnowsze stosowano środki i formy, o ile stosowałoby się je stale do wszystkich inscenizacyj i stale te same minie się to z zadaniem powszechnego teatru.

Możnaby np. wystawić „Burzę" Szekspira w dwu zupełnie różnych koncepcjach reżyserskich i inscenizacyjnych, raz, stosując bogatą formę dekoracyjną i kostjumy włoskie dodając mocny podkład muzyczny z orkiestrą to znowu wystawić w prymitywnych dekoracjach markowanych i w lokalizowanych kostjumach ludowych polskich, na tle chórów śpiewanych raczej a capella lub przy pomocy prostych instrumentów, jak flet, klarnet, fujarka, bębenek, celesta — lub poprostu organy— Ale zato nie możnaby wystawiać w ten sam sposób lub przy pomocy podobnych środków innych komedyj Szekspira, Fredry, Moliera, Sardou i Gogola. By tego uniknąć sposób jedyny zmieniać często reżyserów, dekoratorów i muzyków, powierzając coraz to innym inscenizacje.

Styl inscenizacyjny w bieżącym sezonie teatru „Bogusławskiego" przy bardzo dobrej i pomysłowej formie dekoracyjnej i reżyserskiej, grzeszył właśnie taką jednostajnością nakładającą jakoby jednolity mundur na całą twórczość tego teatru.

Wreszcie niezmiernie ważnym czynnikiem

w teatrze powszechnym, który się stale pomija, to stosunek sceny, t. j. samego teatru do swych widzów. Żaden teatr nie wymaga tak sympatycznej atmosfery jak kulturalny teatr powszechny. Publiczność musi się czuć u siebie w teatrze, musi ten teatr kochać, kochać aktorów, być z nich dumną i dumną z kierunku artystycznego, repertuaru i wystawy. Widzdwie muszą uważać ten teatr za swój i mieć przekonanie, że jest on jedynym i najlepszym na całym świecie. Nastrój taki jest dosyć trudny do osiągnięcia ale niemożliwy nie jest. Polega on na zainteresowaniu koła widzów w całej działalności teatru, muszą oni uwierzyć, że mają tu coś do powiedzenia. że jako członkowie jakichś instytucyj mają osobiste ulgi, mają prawo wyłączności i prawo głosu. Widziałem podobne sytuacje i podziwiałem ich wynik. Publiczność nie uznawała wszelkiej krytyki *„swego“* teatru, oburzając się nawet na najsłuszniejsze zarzuty. Obcemu nie wolno było innych uczuć wyrażać, prócz zachwytu, w przeciwnym razie narażonym był na ostrą polemikę od „swojej“ publiczności, kończącą się czasem bardzo niemile dla krytykującego przybysza z poza „swojej“ sfery. Teatr jest powszechny — ale demokratyczna powszechność jak zresztą każde samopoczucie, jest ekskluzywna.

Witold Małkowski.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

W łączności z ogłoszonym w nrze 21 „Wiadomości literackich“ artykułem Wiktora Brumera p. t. „W sprawie stworzenia instytutu teatralnego“ redakcja „Życia Teatru“ w ścisłem porozumieniu z Z. A. S. P. przystępuje do zorganizowania na naszym gruncie tej ważnej i niezbędnej instytucji naukowo-teatralnej. W sprawie tej ogłosimy wkrótce bliższe szczegóły.

* * *

Z inicjatywy słuchaczy wydziału prawa uniwersytetu warszawskiego utworzono *lektorat wymowy*, powołując na stanowisko lektora Mieczysława Frenkla. Wykład inauguracyjny wygłosił świetny artysta w ubiegłą sobotę.

* * *

A więc jest już rzeczą prawie pewną, że *Osterwa* obejmie teatr wileński, *Schiller* lwowski a *Szyfman* łódzki. Może to mieć zbawienne następstwa dla tych teatrów i w ten sposób kryzys teatrów prowincjonalnych będzie chociaż częściowo opanowany.

* * *

Magistrat warszawski postanowił prowadzić w przyszłym roku *teatr im. Bogusławskiego,* nie nadając mu charakteru teatru popularnego. Ponieważ jedynym zarzutem, jaki magistrat stawiał dyr. Schillerowi było to, że prowadził teatr niedość „popularnie“, jest rzeczą niezrozumiałą, że nie oddaje mu obecnie kierownictwa tej sceny. Już to u nas musi się zabijać każdę twórczą inicjatywę!

TEATRY WARSZAWSKIE.

Szkarłatna maska: „Dybuk“, legenda dramatyczna w 3 aktach Anskiego (29. V.).

Znaną tą, świetnie uscenizowaną legendę, działającą na widza swą mistyką i egzotycznością, wystawiła Szkarłatna maska bardzo starannie, chociaż zwracając główną uwagę na realistyczne szczegóły widowiska. Potężną postać cudotwórcy dał Brydziński. Statystujący Oskar dał świetny przykład gry artystycznej nawet tam, gdzie autor nic nie daje artyście do powiedzenia. Wodyński stworzył pełne nastroju dekoracje. Z zespołu odcinała się Mysłakowska, która zarówno co do sposobu gry jak i ujęcia roli robiła wrażenie pensjonarki.

Wube.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja zawiadamia, iż posiada jeszcze niewielką ilość roczników „Życia Teatru“ z 1924 roku (bez №№ 1 i 2) w cenie 11 zł. 45 gr. Roczniki 1923 są wyczerpane.

Wysyłkę uskuteczniamy po wpłaceniu należności na nasze konto czekowe P. K. O.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 14 CZERWCA 1925 R. Nr. 24

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Bilans sezonu teatralnego.

(1924 — 1925)

II.

Założony przed sześciu laty Związek Artystów Scen Polskich zdobył sobie opinję jednego z najmocniejszych naszych związków zawodowych. Siła jego przecież była i jest bardzo jednostronna, a istota jej odbiła się właśnie na przesileniu teatralnem ubiegłego sezonu bardzo znamiennie. Związek powstał w początku inflacji, gdy marka tracić zaczęła z każdym dniem swą wartość. Broniąc „p r a w" swych członków, Związek wszczął systematyczną walkę z dyrekcjami o dodatki drożyźniane. Miały one swą naturalną rację i konieczność. Ale Związek stanął odrazu na stanowisku, że aktorzy winni być w społeczeństwie specjalnie uprzywilejowani, t. j. pobierać wynagrodzenie znacznie przewyższające normy pensyj, jakie mają inni, najważniejsi pracownicy w państwie. Tym nieuzasadnionym niczem pretensjom sprzyjało gromadne powstawanie nowych teatrów, zarówno w stolicy, jak w miastach prowincjonalnych. Niezdrowy popyt na aktorów pobudzał do stawiania przez nich wygórowanych warunków, które dyrekcje teatrów, rywalizujące ze sobą, akceptowały, nie przewidując groźnej przyszłości. Związek, w tych szczególnie dla siebie szczęśliwych warunkach, zdołał przedewszystkiem przeprowadzić zasadę t. zw. przymusu organizacyjnego czyli zawierał z dyrekcjami konwencje, na których zasadzie w teatrach polskich grywać mogą jedynie aktorzy, należący do Z. A. S. P. Dyrektorowie teatrów co miesiąc spędzać musieli szereg dni (a w końcu roku szereg tygodni) na dyskusjach z przedstawicielami głównego zarządu Z. A. S. P. w sprawie paragrafów kontraktu normalnego (nieustannie zmienianych), w sprawie tabeli kostjumów, wynagrodzeń dodatkowych, różnych świadczeń (jak np. dochodu z t. zw. „dnia aktora"), urlopów, ustępstw etc. etc. Spory te i dyskusje wytworzyły śród artystów teatralnych atmosferę specjalną: zajmowano się wyłącznie kalkulowaniem „dodatków drożyźnianych" i usiłowano oceniać dokładnie a bardzo wysoko każde poruszenie aktora na scenie po za ośmiogodzinnym dniem pracy. Związek zwyciężył na całej linji: dyrekcje teatrów (pomimo Związku Dyrektorów) zgodzić się musiały na wszystkie warunki, proponowane przez delegatów Z. A. S. P. pod grozą zamykania teatrów. W ten sposób aktor polski, w stosunku do swej wiedzy fachowej a bardzo często i talentu, otrzymywał przez szereg lat bardzo wybitne uposażenie, które rosło nieustannie.



Fot. J. Malarski

B. Franci.

Artystyczna strona sztuki teatralnej w tych warunkach zeszła w działalności Z. A. S. P. na plan ostatni. Wprawdzie stworzono tak zwaną „Radę Artystyczną", złożoną z wybitnych aktorów, ale Rada ta oznak wyraźnego życia nie dała. Mówiono wiele o szkole reżyserów, ale brak reżyserów nie przestał być dalej klęską naszych teatrów, zwłaszcza

prowincjonalnych. Założono pismo własne („Scena Polska"), ale to wpływów na artystów nie wywierało a dziś zamieniło się na poważny kwartalnik o charakterze archiwalnym.

Działalność ogólna Z A. S. P. da się streścić w takich słowach: podniesienie gaż aktorskich do maximum, skonsolidowanie aktorstwa na gruncie interesów materjalnych obok— niedostatecznego poziomu uzdolnień i wiedzy fachowej. Sezon ubiegły stwierdził, że teatry nasze nie są w stanie zapewnić utrzymania, według normy wywalczonej przez Z. A. S. P., 1700 jego członkom (rzeczywistym i kandydatom). Okazało się w całej pełni, że, gdy przyszedł kryzys ekonomiczny w całym kraju, aktorzy nasi nie wydali się publiczności taką atrakcją, aby im zapewnić taki sam byt, jaki mieli podczas inflacji. Zaczęła wzrastać ogromnie liczba „bezrobotnych", a teatry padały jeden za drugim. Nadeszły nawet fakty dość dziwne: w szeregach „bezrobotnych" stanęli nawet liczni, zupełnie wybitni aktorzy, którym nie dogadzały warunki materjalne w teatrach.

Z drugiej strony powstała walka aktorów starszych (lub zasiedziałych na stanowiskach) z młodymi kandydatami. Z. A. S. P. postanowił zredukować do minimum ilość „kandydatów" w każdym teatrze, jednocześnie zaś uzurpował s o b i e prawo kwalifikowania do sceny nowych adeptów. Znane są powszechnie sposoby „egzaminowania" tych kandydatów w zarządzie głównym Z. A. S. P. Niedawno otrzymałem z Krakowa kilka ciekawych przyczynków do tych metod egzaminacyjnych, stosowanych przez sędziów, którzy s a m i żadnych egzaminów przed nikim nie składali i kwalifikacyj na egzaminatorów nie posiadają zgoła. W krakowskiej szkole dramatycznej w r. 1924 komisja poleciła kilku uczniom pozostać w szkole jeszcze rok, nakazując uzupełnienie studjów z teorji, wymowy itd. Kilku z tych kandydatów, bardziej przedsiębiorczych, postarało się o jakieś zaświadczenia aktorów, że u nich studjowali, poczem udali się na egzamin do zarządu głównego Z. A. S. P. i „zdali". Protesty profesorów szkół dramatycznych nie odnoszą w tych wypadkach żadnego skutku. W wyjątkowych wypadkach egzamina takie odbywają się na miejscu, jeżeli komisja warszawska zechce tam zjechać. Wtedy jednak przyjeżdża aż czterech komisarzy, którym trzeba opłacić bilet pierwszej klasy, 20 zł. djety dziennej i koszta hotelu, za co płacą kandydaci. Nawet więc w sposobach powiększania kandydatów do sztuki aktorskiej nie kieruje się Z. A. S. P. troską o dobro sztuki, ale — względami „siły" organizacyjnej, o której mówiłem na początku.

Nowem a bolesnem świadectwem stosunku Z. A. S. P. do artystycznej strony teatrów jest jego ingerencja do spraw dyrekcyj podczas kryzysu ubiegłego sezonu.

Objawiła się ona wysoce charakterystycznie w dwóch wypadkach. Pierwszym była sprawa teatru im. Bogusławskiego. Zawierając z dyrekcją tego teatru „konwencję", zarząd Z. A. S. P. wiedział doskonale, iż przedsięwzięcie to było oparte na bardzo kruchych podstawach materjalnych. Przedewszystkiem otrzymało w obowiązującym spadku młody zespół „Reduty", który nie mógł być dostateczną atrakcją dla widzów stolicy. Następnie teatr miał płacić miastu 30% czynszu i podatku od brutta, czego nie mogłaby wytrzymać żadna, w najlepsze siły wyposażona scena. Wreszcie p. Schiller zaczynał swą pracę bez żadnego kapitału zapasowego czyli że w razie załamania się repertuaru m u s i a ł pozostawić aktorów bez gaży.

Jednak zarząd Z. A. S. P. konwencję z p. Schillerem podpisał czyli że wziął na siebie niejako moralną odpowiedzialność za szanse prowadzenia teatru do końca sezonu. Teatr im. Bogusławskiego, od samego niemal początku trwał pod znakiem ostrego kryzysu finansowego, ratując się zasiłkami i subwencjami. I oto na kilka dni przed wypłaceniem ostatniej subwencji w wysokości 70.000 zł, zarząd Z. A. S. P. polecił zespołowi teatru im. Bogusławskiego p r z e r w a ć pracę, uważając, iż zbyt wysoki p o z i o m widowisk, organizowanych przez p. Schillera, rujnuje aktorów materjalnie. I w tym wypadku właśnie wystąpiła najjaskrawiej istota siły Z. A. S. P.: lepiej nie grać wcale, niż grywać repertuar „zbyt wysokiego poziomu". Wynik tej gospodarki jest taki, że uszczuplony zespół teatru im. Bogusławskiego po kilku tygodniach „zrzeszenia" wystawił „Żołnierza królowej Madagaskaru", na którego nikt nie przyszedł... A zarząd Z. A. S. P., próbując dalej swej „siły", posłał do zarządu miasta Lwowa komunikat z „wilczym biletem" dla p. Schillera, którego powołano z entuzjazmem na stanowisko dyrektora teatrów lwowskich.

Drugi wypadek — to historja ingerencji zarządu Z. A. S. P. do sprawy kandydatury Osterwy na stanowisko dyr. teatru dramatycznego w Wilnie. Dla wszystkich było jasnem, że Osterwa mógłby stworzyć świetny teatr kresowy z wypadami do sąsiednich miast. Ale zarząd Z. A. S. P. w obawie, iż ten teatr, przez autorytet Osterwy, wysunie mu się z pod władzy, posłał do Wilna p. Jastrzębca, aby ten zwołał publiczne zebranie i wyjaśnił zarządowi miasta i mieszkańcom Wilna, że

jest tam potrzebny nie teatr dramatyczny Osterwy, ale... opera!

Stawianie przez Z. A. S. P. na pierwszym planie tylko spraw finansowych zrobiło swoje: rozpadło się w ubiegłym sezonie siedem teatrów, drugie siedem wegetuje a cały szereg miast prowincjonalnych, w których dawniej gościły trupy przejezdne, obecnie pozbawione są niemal zupełnie widowisk teatralnych. Piękne dni Aranjuezu, tj. istnienia przez kilka lat 38 teatrów stałych — minęły. Obecnie, gdy liczba „bezrobotnych“ aktorów wzrośnie niepomiernie, zaczną się formować na nowo trupy wędrowne, które mają przecież do odegrania bardzo ważną rolę kulturalną.

Jan Lorentowicz.

W sprawie muzeum teatralnego.

W jednym z ostatnich numerów „Wiadomości literackich“ p. Wiktor Brumer omawiał sprawę naukowej organizacji studjów teatrologicznych w Polsce, poruszając przytem sprawę polskiego muzeum teatralnego. Autor powoływał się na dość liczne przykłady w krajach zachodniej Europy, wskazując przedewszystkiem na Niemcy, które posiadają dziś już kilka muzeów teatralnych, jak w Hamburgu, Kielu i t. d. Również i u wschodnich naszych sąsiadów doceniono ważność tej sprawy, a Rosja posiada jedno z najbogatszych muzeów teatralnych, znajdujące się, jak się zdaje, w Moskwie. Wszędzie gdzie teatr stał się przedmiotem poważnych studjów, samorzutnie powstała potrzeba utworzenia takich instytucyj. Także i w Polsce, wobec coraz żywszego zainteresowania sprawami teatru, zorganizowanie muzeum teatralnego, jako warsztatu pracy dla badaczy dziejów teatru, staje się koniecznością. Nie jest to jednak jedyny wzgląd, dla którego sprawa muzeum teatralnego jest aktualną. Istnieją jeszcze inne powody, które założenie takiej instytucji czynią sprawą niemal piekącą. Tym głównym powodem jest marnowanie i rozpraszanie się dobytku historycznego, związanego z dziejami teatru polskiego; temu właśnie poświęcić pragnęlibyśmy tutaj kilka aktów.

Ktokolwiek miał do czynienia z pracą nad historją teatru polskiego, ten wie z jakiemi trudnościami zmuszony jest walczyć każdy, kto dotknie tej dziedziny. Znanych zabytków i dokumentów do dziejów teatru w Polsce posiadamy mało, co gorsze jednak, te zabytki i dokumenty dla różnych powodów rozpraszają się i giną, tak, że każdy niemal miesiąc przynosi pod tym względem poważne szkody. Weźmy kilka przykładów. Na zamku w Podhorcach, niegdyś siedzibie Sobieskiego, do niedawna jeszcze znajdowała się część urządzenia teatru dworskiego, z końca XVIII wieku. Według relacji kasztelana zamku tego urządzenie to w czasie ostatnich zamieszek wojennych uległo zupełnemu zniszczeniu tak, że dziś pozostały po dawnym teatrze Rzewuskich tylko — wieści. Albo znów jeden z młodych historyków teatru, który pracował nad dziejami teatru warszawskiego w XVIII wieku, jeszcze przed kilku laty mógł korzystać z oryginalnego afisza pierwszego przedstawienia „Wesela Figara“ w Polsce. Gdy Teatr Polski miał wystawić dzieło Beaumarchaise'go, historyk ów zwrócił się ponownie do archiwum teatrów miejskich, by raz jeszcze porównać odpis afiszu z oryginałem; okazało się jednak, że oryginału, mimo poszukiwań, odnaleźć już nie zdołano. — Rapacki wspominał np. że za czasów jego reżyserji wszystkie dekoracje do sztuk były inwentaryzowane w szkicach w t. zw. albumie teatralnym, znów jednak, mimo usilnych poszukiwań, albumu tego odnaleźć nie zdołano, a wieść niesie, że albumem tym „zajął się“ jeden z zagranicznych „kunstheädlerów“. Takich przykładów, choćby drobnych, możnaby mnożyć w setki, i one tłumaczą nam, dlaczego np. z dekoracyj sprawianych dla teatru w okresie dyrektorstwa Osińskiego, o których wspomina jego biograf, podając, iż Osiński sprawił do sztuk wystawionych za jego czasów kilkadziesiąt wspaniałych dekoracyj, nie został najdrobniejszy nawet ślad. Takiego marnowania dobytku historyczno-teatralnego nie należy nawet przypisywać złej woli, ale bądź to niedocenianiu jego wartości, bądź też nieumiejętnej konserwacji. Rezultaty jednego i drugiego są, niestety, takie same. Kto więc zna smętne koleje losu naszego historycznego dobytku teatralnego, ten nie bez pewnego ściśnienia serca patrzał nawet na przedstawienie ku uczczeniu 150 rocznicy powstania Teatru Narodowego. Mimowoli bowiem przychodziło na myśl, iż mimo „muzealnej“ rozkoszy, jaką dawał ów obiad czwartkowy na scenie, nie było to właściwe użycie kostjumów, mocno z pewnością nadszarpniętych zębem czasu, i że lepiej czułyby się te wspaniałe fraki i kosztowne hafty w gablotce muzeum, niż na kołku w garderobie, gdzie czekają zapewne do najbliższego „spektaklu“.

Troska więc o uratowanie zabytków i materjału historyczno-teatralnego, to główny u nas powód, dla którego założenie muzeum teatralnego staje się niecierpiącą zwłoki koniecznością. Chodzi więc przedwszystkiem

o umiejętne zachowanie tego, co posiadamy, nie wyczerpuje to jednak przyszłej działalności takiej instytucji. Zadaniem jej byłaby nietylko konserwacja już posiadanych objektów, ale celowe poszukiwanie ich w kraju i zagranicą. Miałoby to dla teatrologji polskiej wprost ogromne znaczenie. Przeszukaćby należało wszystkie zbiory publiczne i prywatne, i to, co znajduje się tam z przedmiotów czy dokumentów, przenieść do muzeum teatralnego. Niejedno dostaćby się mogło do muzeum w formie depozytu, dokumenty byłyby kopiowane, i tak powstałoby obok właściwego muzeum również archiwum historyczno-teatralne. Że zbiory prywatne kryć jeszcze mogą nieprzebrane wprost skarby, tego dowodem jest odnalezienie tuż przed wojną jedynej podobizny wnętrza teatru królewskiego, znajdującej się w zbiorach hr. Potockich, w krakowskim pałacu „pod Baranami“. Rzecz oczywista, że taki zabytek w formie depozytu (a choćby tylko artystycznie wykonana kopja) znaleźć się powinien w przyszłem muzeum teatralnem. To samo dotyczy również dokumentów, odnoszących się do dziejów teatru polskiego. Znane dokumenty, co ważniejsze przynajmniej, powinny stanowić w kopjach żelazny kapitał archiwum teatralnego. Dalej gromadzićby tu należało dokumenty, które od czasu do czasu zjawiają się na rynku antykwarskim, wreszcie kopje świeżo odkrytych a stanowiących część składową archiwów rządowych, miejskich i prywatnych. Taka inwentaryzacja materjału umożliwiłaby dopiero gruntowne studja nad historją teatru w Polsce, tysiączne bowiem, nieraz dość ważne szczegóły giną w potężnych fascykułach archiwów.

W Archiwum Akt Dawnych znajduje się plan teatru Narodowego, z placu Krasińskich, nigdzie dotychczas nie opublikowany. Kopja tego planu powinnaby znaleźć się w muzeum. A potem cały, nieprzebrany materjał rękopiśmienny, ikonograficzny, zapiski o teatrach w Polsce, tak stosunkowo liczne pamiętniki aktorów, po największej części nie wydane, wszystko to wejść powinno do tej centrali „teatrologicznej“, jaką byćby miało muzeum.

Tyleż jednak uwagi, co przeszłości teatru polskiego, poświęcić by należało i teatrowi współczesnemu, inaczej i jemu groziłby w przyszłości ten sam niemal los który spotkał dekoracje sprawiane przez Osińskiego. W muzeum składać powinny wszystkie teatry polskie fotografje i podobizny wystawianych dzieł, tu deponowaćby należało archiwa teatrów, które niedługi miały żywot (zazwyczaj są to teatry najciekawsze), tu wreszcie powstaćby powinna bibljoteka teatrów, o ile możności z uwagami inscenizatorów i reżyserów, co wobec faktu, że znakomitą większość granych obecnie sztuk nie jest drukowana, może mieć dla przyszłego badacza duże znaczenie.

Parę tych luźnych uwag tu rzuconych nie może starczyć za konkretny plan muzeum teatralnego. Do tego przejdziemy w dalszych wywodach. Zadaniem tych kilku słów było zwrócenie uwagi na to, iż dobytek historyczno-teatralny ginie i rozprasza się, że tam nawet, gdzie jest konserwowany, odbywa się to w sposób nieumiejętny i niefachowy, i że wobec tego założenie muzeum teatralnego jest paląca potrzebą i koniecznością. Inicjatywę w tej sprawie powinien podjąć Związek Artystów Scen Polskich i magistrat warszawski, jako reprezentacja miasta polskiego najbardziej „teatralnego“ — posiadającego największą tradycję i najwięcej teatrów. Mniejsza zresztą kto to zrobi, najważniejsze, iż zrobić to trzeba w interesie kultury polskiej i teatru.*)

Wilam Horzyca.

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru“).

25.

Teatrem popularnym, czyli powszechnym, bo dla mnie pojęcia te są równoznaczne, — nazywamy teatr, który odpowiada potrzebom ogółu w danej epoce rozwoju duchowego, danego narodu, który w sposób najlepszy nasyca instykt teatralny „powszechności społecznej“.

A więc nie będzie teatrem popularnym teatr przeznaczony jedynie dla pewnej warstwy społecznej (teatr włościański, teatr robotniczy) ani też teatr, który nie ma nic wspólnego z instynktem teatralnym (teatr rozrywkowy); ani wreszcie teatr, który odpowiada duchowym potrzebom nielicznej garstki ludzi, którzy duchowo wyprzedzają swój wiek (teatr eksperymentalny).

Słowem teatr popularny powinien być kościołem otwartym dla wszystkich, a nie kapliczką, dostepną dla niewielu.

Z tego wynika, iż repertuar teatru popularnego powinien również odpowiadać potrzebom estetycznym, lub raczej potrzebom duchowym ogółu, a nie poszczególnych, chociażby przodujących w narodzie grup. Repertuar, który dziś może zająć niektórych,

*) Jak donosiliśmy w ostatnim numerze, p. Wiktor Brumer opracowuje obecnie szczegółowy plan organizacyjny Instytutu Teatralnego, którego częścią składową ma być właśnie muzeum teatralne (przyp. red).

jutro może się stać repertuarem najbardziej odpowiadającym potrzebom duchowym ogółu. Nie należy bowiem zapominać, że ogół jest twórczym jedynie w dość rzadkich momentach zespolenia sie w jednem dążeniu, jednem pragnieniu, jednym czynie, jak naprzykład w momentach rewolucji politycznej, religijnej, socjalnej i t. p., pozatem zaś ogół jest raczej biernym, raczej konserwatywnym w swych przejawach i potrzebach duchowych, mimo całej swej politycznej lewicowości.

Życie duchowe narodu popychają naprzód jednostki i grupy, które przerastają poziom „powszechności“ w danym momencie. — Dlatego też musi zachodzić różnica między repertuarem w teatrze popularnym, który z natury rzeczy jest bardziej konserwatywnym, a wszelkim innym teatrem, który, mając „swoją publiczność“ może sobie pozwolić na eksperymenty, odpowiadające potrzebom duchowym tej „swojej publiczności“.

Nie znaczy to oczywiście, by teatr popularny pod względem repertuaru i środków inscenizacyjnych miał gnuśnieć w przestarzałych formach, nie znaczy to, by kierownictwo nie mogło przestrzepić na grunt teatru popularnego pewnych zdobyczy, które drogą eksperymentowania w innych teatrach dowiodły racji bytu, lecz rzeczą mądrego kierownictwa jest tak rozsądnie wytknąć sobie linję postępowania, by teatr nie przestał być dla ogółu potrzebnym i nie zawisł w powietrzu.

Bowiem teatr popularny, teatr przeznaczony dla ogółu, do którego ten ogół nie uczęszcza jest czemś chorobliwem, czemś nienaturalnem.

Nie można co prawda stwarzać żadnych formułek, żadnych skostniałych norm. Poszczególna jednostka może sprobować narzucić ogółowi swoje poglądy artystyczne, ale w tym wypadku, jak i w życiu, ten ma rację, kto w rezultacie zwycięża, a zwycięzcą jest ten, kto zdobywa ogół, czyli zdobywa publiczność dla swego teatru.

Najdalej idące zachwyty i biadania prasy, najciekawsze wyniki artystyczne, największe wysiłki — wszystko idzie na marne, skoro do świątyni, która ma za zadanie odpowiadać potrzebom teatralnym ogółu, uczęszcza jedynie garstka sekciarzy.

Chciałbym przytem zwrócić uwagę jeszcze na jedną własciwość teatrów popularnych, która logicznie wpływa z wszystkiego, o czem poprzednio mówiliśmy, a która nie ma zastosowania w innych teatrach. Otóż na czele teatru, który ma za zadanie wytknięcie nowych dróg w teatrze winna stać jednostka o zdecydowanej i bardzo mocnej idywidualności artystycznej. Jednostka ta musi wywrzeć piętno swojej indywidualności artystycznej na wszystkiem, co się w teatrze dzieje, w przeciwnym razie możemy być pewni, iż wyniki pracy w teatrze nie będą ani twórcze, ani rewelacyjne.

Jeżeli chodzi natomiast o teatr popularny, to właśnie taka jednostka twórcza może się okazać często wysoce szkodliwą, gdyż wybujały indywidualizm i szlachetny upór artystyczny może przeszkadzać w wynalezieniu tej pośredniej linji teatru, która, nie zniżając się do poziomych instynktów ogółu, nie odrywałaby się jednak od tego ogółu i nie odtrącała „powszechości społecznej“ od teatru powszechnego.

Walery Jastrzębiec.

27.

Pojmując teatr jako aparat trójwymiarowy dla stwarzania w ruchu elementów artystycznych widowisk (optyczno-akustycznych), twierdzę, że rozpiętość repertuaru teatru powszechnego może być w zasadzie nieskończenie wielka. Mogą znaleść tam miejsce wszelkiego rodzaju sztuki właśnie ze względu na powszechny charakter takiego teatru, więc zarówno klasyczne działa starożytnych, jak Szekspir, Molier, jak Wyspiański, jak najnowocześniejsi autorowie.

Idealny teatr powszechny powinienby w repertuarze swym uwzględniać cykle przedstawień o repertuarze i charakterze inscenizacji retrospektywnym względnie etnologiczno-pedagogicznym n. p.: przedstawienie staro-greckie, hinduskie, japońskie, średniowieczne chrześcijańskie i t. p. i t. d. Przedewszystkiem jednak obowiązany jest teatr powszechny dostarczać swej publiczności pierwszorzędnej strawy estetycznej.

O tem zaś nie decyduje zasadniczo repertuar, lecz sposób wystawienia. Sposobów zaś dobrego wystawienia jednej i tej samej sztuki jest wiele. Warunkami wspólnemi dla wszystkich sposobów jest traktowanie widowiska: 1-e jako przejawu sztuki niezależnej, 2-e — jako przejawu artystycznego, więc zachowującego zasadę jedności w wielości i kompozycji o celach artystycznych w pierwszym rzędzie.

Stąd wynika jedność zasady kompozycyjnej przedstawienia. Stąd trzeba uznać, że przesadnie długie popisy deklamacyjne czy równie długie choćby bardzo inteligentne i poetyczne rozmyślania na głos bohatera czy bohaterów dramatu wychodzą poza zakres sztuki teatralnej. Stąd wreszcie naturalistyczne kopjowanie na scenie urywków życia, mające na celu tylko wierność fotograficzną, wkracza poza zakres sztuki wogóle.

Jeżeli chodzi o zawartość t. zw. ideową sztuk repertuaru teatru powszechnego, to

dopuszczalna jest ona zasadniczo jako produkt dodatkowy, nie dominujący nad wartościami estetycznemi przedstawienia.. Zarówno przewaga tendencji, jak mechaniczne doczepianie i naciąganie idei, nie zrośniętej kompozycyjnie z całością estetyczną widowiska—jest kardynalnym błędem artystycznym. Aby nie powodować dysonansów społeczno - artystycznych, idee sztuk repertuaru teatru powszechnego winny możliwie zobjektywizowane, posiadać charakter ogólny, powszechny i do pewnego stopnia—wieczysty.

Precyzowanie i ujednostajnianie nastawienia ideowego repertuaru dopuszalne byłoby w teatrze przeznaczonym dla jednej klasy społecznej bądź grupy przekonaniowej czy wyznaniowej. Tak n. p. „Wybuch" I. Golla kwalifikuje się na scenę robotniczą, a „Pasterka wśród wilków" H. Géona—do teatru katolickiego.

Teatr powszechny czy popularny, jako przeznaczony dla najszerszych sfer, winien być w odróżnieniu od innych przedewszystkiem jak najtańszy (dla publiczności, nie dla utrzymujących go). Nie może być zatem prywatnem przedsiębiorstwem dochodowem, lecz winien być utrzymywany bądź poważnie subwencjowany przez Państwo, instytucje komunalne lub społeczne.

Publiczność teatrów powszechnych powinna uzyskiwać z nich maximum korzyści artystycznej. W tym celu przedewszystkiem zasady kompozycyjne i ideologiczne jego przedstawień winny być możliwie jasne i wyraźne. Widowiska bardziej zawikłane mogą i powinny być objaśniane, jak to praktykowano w teatrze im. Bogusławskiego.

Wreszcie dla powodów powyższych teatr powszechny powinien starać się o jak najwyższy poziom artystyczny, polegający przedewszystkiem na właściwej dla teatru koordynacji wszystkich elementów w jedną całość. Karny zespół aktorski jest tu ważniejszy niż najbardziej utalentowani soliści i „gwiazdy", dla których przeważnie chodzi publiczność do innych teatrów.

Nowość, oryginalność trzeba uznać za walny współczynnik wartości estetycznej dzieła sztuki. Teatr powszechny winien dążyć do rozszerzania możliwości odczuwań estetycznych swej publiczności Dlatego teatr popularny czy powszechny nie tylko może lecz i powinien uwzględniać w swym programie nowe formy dramatu i jego inscenizacji.

Tadeusz Nałęcz-Lipka.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Z chaosu plotek i przedziwnych wiadomości, łączących się z *przyszłym sezonem teatralnym*, kilka wieści zaczyna się urzeczywistniać. K. Kamiński obejmuje kierownictwo dwu miejskich scen dramatycznych (przyczem prawdopodobnie drugą sceną dram. będzie Teatr Letni, teatr zaś im. Bogusławskiego poświęcony będzie komedji), przyczem jednak spodziewane jest po pewnym czasie ponowne objęcie kierownictwa przez Osterwę, który, po zorganizowaniu teatru w Wilnie, powróci do Warszawy. Teatr łódzki obejmuje już definitywnie dyr. A. Szyfman. Kierownikiem tej sceny będzie B. Gorczyński, w którego rękach spoczywać będzie i nadal kierownictwo literackie teatrów Polskiego i Małego.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: Występy B. Franciego.

W sezonie bieżącym występowało gościnnie w operze kilku wybitnych śpiewaków, żaden jednak z nich nie miał tak wielkiego powodzenia, jaki znany u nas już z zeszłorocznych sukcesów B. Franci. Powodzenie to jest zupełnie zasłużone. Artysta imponuje bogactwem swego głosu, którym hojnie szafuje, nie forsując go jednak dzięki znakomitej szkole. Potęgę tego głosu podpiera skuteczne ekspresja aktorska, często zbyt może impulsywna, ale charakterystyczna zwłaszcza w wyrażania włoskiej „vendetty". Również jako komedjowy Figaro umie utrzymać się Franci w stylu i dać postaci wymaganą lekkość.

W.

Teatry berlińskie.

(Korespondencja własna „Życia Teatru").

Berlin, 4 maja 1925 r.

Pod koniec sezonu teatralnego ukazała się sztuka, która zagrana i wyreżyserowana nadzwyczajnie wydobyła się odrazu na szczyt powodzenia artystycznego, zdarzenia niecodziennego z koliska sztuk nawet tak wystawionych jak Pirandello i Shaw. I co ciekawsze, iż sukces ten spotkał autora, który wyśmiewany i gnębiony za życia, stał się dziś najmodniejszym dramatopisarzem. Jakaż dzisiejszość jest w tych utworach, pisanych dawno przed pojawieniem się plejady najmłodszych, jaka kopalnia pomysłów dla reżysera: Vedekind napisał tę sztukę w 1910 r. dla Tilli Durieux, świetnej aktorki niemieckiej, lecz grała ją wówczas jego żona. Obecnie Tilla Durieux i znany reżyser Karol Heinz Martin wydobyli sztukę z biblio-

„FRANCISZKA" WEDEKINDA W BERLINIE.



Scena w kabarecie. Tilla Durieux (w stroju męskim pośrodku) w roli tyt.

teki i stworzyli spektakl (Theater in d. Königsgroetzerstrasse) tak ciekawy, tak nawskroś nowoczesny, iż stał się on — jak już wspomniałam — punktem szczytowym sezonu, który w Berlinie należał do urozmaiconych i dobrych. Wielka aktorka dźwiga sztukę swą grą niezwykłą, pogłębiając ją tam, gdzie autor szkicował tylko. Od buntu dziewczęcego, dla którego głos jej umie znaleźć jeszcze ostre, do głębi przenikające dźwięki, poprzez krzyk namiętności, słodycz prawdziwego uczucia, gnie się, przewija, śpiewa ten cudowny, w niesłychane bogactwo odcieni zasobny głos kobiecy, by nagle zadrgać niewinnym, zakłopotanym tonem. Przed widzem, oczarowanym kunsztem aktorskim dokonywa się przemiana smukłej, niewprawnej jeszcze dziewczyny, w istotę pełną ciekawości życiowej, w dojrzałą kobietę. Rzadko zdarza się widzieć grę tak skończoną w każdym najdrobniejszym szczególe, tak wyrazistą a tak mimo wszystko prostą. Martin zaś reżyserją swą wydobył dominantę sztuki: jej bujność życiową, rozmach, szaleńczość. Ustawił na scenie rusztowanie, kończące się z jednej strony spiralą żelazną schodów, z drugiej szerokimi stopniami, wiodącemi jakoby na pierwsze piętro. Sztuka rozgrywa się na górze i na dole i daje aktorowi swobodę działania większą obok rozmaitości ruchów a miast typowego wchodzenia i wychodzenia za kulisy czy też drzwiami aktorzy wybiegają w górę schodami i przepadają w dosłownem znaczeniu w niezgłębionych cieniach. Na wysokości pierwszego piętra, gdy cała scena jest zaciemniona, ukazuje się świetlny kwadrat, w którym usadowiony jest jazz-band i gra. Zmiany na niezmiennem tle rusztowania są minimalne. Wstawiają z boku jakieś oszklone drzwi, jakąś ścianę i lustro, stół i krzesła lub kanapkę.

Scena w kabarecie, najlepsza w całej sztuce porywa swą żywiołowością. Korowód tancerek, płynący w górę schodami, to znów opadający jak kolorowy obłok w światłach rzucanych przez reflektory, ciągła, dzika muzyka jazzbandu z krzykami rozbawionych gości bezustanne rytmiczne zabawianie tłumu wytwarza wizję, którą oko nie może się nasycić. Obecność niemych osób rozwiązuje Martin w ten sposób, iż sadza manekiny we frakach i balowych sukniach przy stołach, jak, to czytelnicy widzą z fotografji. Ciekawy również jest pomysł ze światłem. Zmiany przy podniesionej zasłonie a zaciemnionej scenie odbywają się szybko i sprawnie. Cóż jednak robi Martin by publiczność nie siedziała w ciemności? Dwa olbrzymie słoneczniki, w których tkwią lampy łukowe wiszą przed sceną i rzucają oślepiające światło naprzód t. zn. tylko na widownię

uniemożliwiając publiczności widzenie czegokolwiek na scenie. „Burżujskość" zakończenia, awanturniczego życia Franciszki uzmysławia, każąc z góry i głębi sufitu spłynąć dekoracji a'la „Gartenlaube", na której tle łączą się przyszli małżonkowie.

Martin jest w szczupłym gronie twórczych reżyserów bezsprzecznie jednym z najzdolniejszych

Michalina Szwarcówna.

Wrażenia z teatru Meierholda w Moskwie.

Podczas pobytu w Moskwie w ubiegłym miesiącu byłem w teatrze imienia Wsiewołoda Meierholda na sztuce Mikołaja Erdmana p. t. „Mandat".

Na wstępie muszę zaznaczyć, że to co tu piszę są to tylko wrażenia przeciętnego widza.

Teatr im. Meierholda (Meierhold *) jest założycielem i artystycznym kierownikiem tego teatru, jak również „Teatru Rewolucji") jest jednym z nowych porewolucyjnych teatrów rosyjskich, będących wyrazicielami tego poszukiwania nowych dróg w dziedzinie twórczości teatralnej, jakie ogarnęło znaczny odłam teatru rosyjskiego. Dążenia te zmierzają w znacznej mierze w kierunku realistycznego prymitywizmu. W „Teatrze Rewolucji", gdzie aktorzy, mając tylko bardzo ogólnikowo naszkicowane swe role, improwizują, widzimy częściowy powrót do średniowiecznej włoskiej comedia del'arte.

Pierwszą rzeczą jaka w teatrze Meierholda zaraz na wstępie uderza widza jest brak kurtyny, oraz dwaj suflerzy siedzący bez żadnych budek po bokach sceny.

Scena składa się z trzech koncentrycznych kół. Przy zmianie dekoracji jedno z tych kół pozostaje nieruchome, a dwa obracają się, przyczem jedno w prawo, a drugie w lewo. Na przykład mamy na scenie stół krzesło i kanapę. Nagle widzimy, że stół pędzi w lewo, krzesło w prawo, kanapa zaś pozostaje na scenie. Jednocześnie z lewej strony wyjeżdża, powiedzmy etażerka, a z prawej stolik z kwiatami. Widownia jest ciasna, a odstępy pomiędzy rzędami krzeseł tak małe, że bardzo trudno przecisnąć się na swoje miejsce o ile się siedzi gdzieś w środku rzędu.

Bilety kosztują od 1 rb. do 7 rb., przytem dla robotników urządzane są co pewien czas bezpłatne przedstawienia.

„Mandat" jest komedją na tle życia współczesnej Rosji. Bardzo zręcznie wpleciono tu szereg momentów agitacyjnych, mających na celu ośmieszenie i wyszydzenie religji oraz resztek burżuazji, jakie się jeszcze w Rosji zachowały, starając się wykazać ich egoizm, głupotę i tchórzostwo.

Pozwolę sobie przytoczyć jeden z takich momentów:

Jedną z głównych osób sztuki jest Nadieżda Pietrowna Galaczkina, która ongiś za dobrych przedrewolucyjnych czasów miała wielki sklep z towarami kolonjalnemi. Jest ona osobą nabożną, lecz i zarazem nader ostrożną, przeto do cerkwi nie chodzi, obawiając się, że może to być źle widziane przez władze, lecz postanawia poradzić sobie w inny sposób; a mianowicie kupuje kilka płyt gramofonowych i przy pomocy gramofonu urządza nabożeństwo. Nakrywa więc białą serwetą stolik, ustawia na nim gramofon, po obydwóch stronach którego stawia dwie zapalone świece. Gramofon rozpoczyna śpiewać „obiedniu"*) (summa) Galaczkina przynosi kadzielnicę i, obchodząc gramofon dokoła okadza go, poczem klęka i żegnając się raz po raz bije pokłony. Na tę scenę wchodzi jej służąca Nastja (zabytek z lepszych czasów) i, widząc swą panią modlącą się, klęka obok niej i również zaczyna się żegnać i bić pokłony. Kiedy gramofon skończył grać płytę z „obiednicj", Galaczkina każe Nastji nałożyć płytę z „wieczerniej" (nieszpory). Nastja wstaje, zakłada nową płytę i nakręca gramofon, który zaczyna grać fox-trotta. Nastia bowiem pomyliła się biorąc płytę. Galaczkina zrywa się przerażona, a Nastja, której zdaje się, że to jakiś inny rodzaj nabożeństwa, klęka i żegnając się bije pokłony.

Zbyt mało się znam na teatrze, by móc wydawać jakiś sąd co do gry aktorów. Mam tylko wrażenie, że figury komiczne, których sporo występuje w sztuce, są przeszarżowane i wpadają chwilami w cyrkowe prawie błazeństwo.

St. Płoski.

*) Nosi on tytuł „народный артист Республики".

*) Należy przyznać, że płyty są wykonane świetnie i chóry cerkiewne słychać jak żywe.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.789
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 30 gr. pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 21 CZERWCA 1925 R. Nr. 25

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Instytut teatralny.

Sprawa stworzenia Instytutu teatralnego, którego zadaniem mają być systematyczne studja teatrologiczne, spotkała się z uznaniem społeczeństwa. Pomysł nie trafił w próżnię. Okazało się, że stworzenie Instytutu jest istotną potrzebą, potrzebą znacznie silniejszą, niż formowanie coraz to nowych zespołów teatralnych bez określonego celu i istotnych warunków powodzenia.

Ważność stworzenia Instytutu uznał zarząd główny Związku Artystów Scen Polskich, który w osobie wiceprezesa i referenta artystycznego, p Jastrzębca, wyraził gotowość czynnego współdziałania. Obecnie krystalizuje się projekt organizacyjny Instytutu, poczem — we wrześniu — przystąpię wraz z zarządem Z. A. S. P. do urzeczywistnienia projektu.

P r o j e k t organizacyjny przewiduje podział czynności kierowniczych między dyrektora Instytutu i radę naukową, dzielącą się na sekcje: wykładową, wydawniczą, bibljoteczną i muzealną. Rada ta ma charakter doradczy, zatwierdzający plany naukowe dyrekcji i kontrolujący; i utworzenie specjalnego komitetu nadzorczego (jaki istnieje np. w Muzeum Narodowem) uważam za zbędne, gdyż stworzyłoby to zbyt ciężką i krępującą ruchy a niepotrzebną machinę.

Plan działania na okres najbliższy przewiduje uruchomienie Muzeum Teatralnego, którego potrzebę tak wyczerpująco uzasadnił ostatnio w „Życiu Teatru" Wilam Horzyca, tudzież Bibljoteki Teatralnej, której zaczątek stanowiłby obecny księgozbiór Z. A. S. P., liczący 12 tysięcy tomów wraz z archiwum wycinków Z. A. S. P. Oczywiście księgozbiór Z. A. S. P. musiałby być szczegółowo zbadany i dział nieteatralny z niego usunięty.



Solski w roli Harpagona i w szeregu innych kreacyj święci obecnie w Krakowie — w 50 lat po pierwszym występie na scenie krakowskiej — olbrzymie tryumfy.

Muzeum i bibljoteka stanowić będą podwalinę pracy naukowej. Bez odpowiedniego ich zorganizowania trudno pomyśleć o gruntownych studjach teatrologicznych. Dlatego — na razie — nie można będzie położyć nacisku na działy: wykładowy (z seminarjami) i wydawniczy. Musi się naprzód stworzyć trwałe podstawy pracy naukowej.

W dziale wykładowym nastąpić musi pozatem porozumienie z naszemi uniwersytetami. Nie mam — na razie — danych co do prac teatrologicznych na innych uniwersytetach. W Warszawie jednak ruch teatrologiczny poczyna się ożywiać. Dowodem tego jest list, który w związku z sprawą Instytutu otrzymałem od wybitnego polonisty, profesora Uniwersytetu warszawskiego Józefa Ujejskiego. Z listu tego pozwolę sobie ogłosić kilka bardzo charakterystycznych zdań.

„Uznaję zupełnie doniosłość myśli Pańskiej — pisze prof. Ujejski—*a już w szczególności brak jakichkolwiek studjów nad historją teatru w Polsce uważam za wprost zawstydzającą lukę w naszej kulturze i jako historyk literatury dotkliwie ją odczuwam.* *) Niedawno

---

*) Podkreślenie moje.

dałem jako temat pracy seminaryjnej „Historję Słowackiego w teatrze warszawskim" i myślę takich tematów dawać więcej Po wakacjach — i to już pod wpływem Pańskiego artykułu — sprobuję utworzyć sekcję historji teatru przy Kole Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego".

List ten świadczy o tem, że profesorzy polonistyki uznają konieczność studjów historyczno teatralnych, których brak dotkliwie odczuwają właśnie w zakresie historji literatury.

A więc gruntowne studja teatralne są koniecznością nietylko dla samego teatru, ale i dla literatury.

Zasłużony historyk literatury polskiej prof. Gubrynowicz również uwzględnia w szerokiej mierze tematy historyczno-teatralne w pracach seminaryjnych. Wygłoszono w seminarjum referat i korreferat o teatrze ks. Radziwiłłowej w Nieświeżu, a jeden z studentów opracowuje dysertację doktorską na temat dziejów opery polskiej.

Pozatem — jak już w swoim czasie „Życie Teatru" donosiło — koła polonistów, historyków sztuki i romanistów utworzyły sekcję teatralną, która odbyła kilka zebrań, na których m. i. omawiano warszawskie przedstawienia „Opowieści zimowej" i „Pasterki wśród wilków" w teatrze im. Bogusławskiego, „Don Juana" w teatrze Narodowym, „Świętej Jo anny" w teatrze Polskim i „Wścieklicy" w teatrze im. Fredry.

Seminaryjnie pracowano też w zakresie teatrologji w szkole dramatycznej, gdzie — jak słychać — W. Zawistowski doszedł do bardzo dodatnich rezultatów, szkole dziennikarskiej (Zawistowski) i Wolnej Wszechnicy, gdzie seminarjum tem kierował M. Limanowski.

Rozproszenie tych prac nie jest rzeczą ujemną. Przeciwnie. Dla innych celów pracuje się i do innych rezultatów dochodzi na uniwersytecie, w szkole dramatycznej czy w szkole dziennikarstwa.

To też zadaniem Instytutu będzie przedewszystkiem wszystkim tym uczelniom dostarczyć odpowiedniego materjału naukowego. W tym zakresie stanie się Instytut teatralny centralą. Centrala ta, współdziałając z wymienionemi wyżej uczelniami i centralizując u siebie materjał, obrazujący wyniki prac poszczególnych instytucyj, przygotowować będzie specjalistów-teatrologów, którzy w wykładach i seminarjach Instytutu zaznajamiać się będą specjalnie i *wyłącznie* z dziedziną teatru i naukami pomocniczemi.

Ale to już jest dalsza droga Instytutu teatralnego.

Hasło obecne brzmi: stworzyć silne *podwaliny* naukowe. Temi podwalinami są: bibljoteka i muzeum teatralne.

Wiktor Brumer.

W związku z sprawą Instytutu teatralnego otrzymałem list od świetnego historyka literatury i teatru polskiego, prof. S. Windakiewicza, który m. i. pisze: „Artykuł o potrzebie założenia Instytutu teatralnego czytałem z wielkiem zajęciem. Cieszę się bardzo, że sprawa teatru zaczyna bardzo żywo się ruszać i najserdeczniejsze życzenia powodzenia Szan. Panu przesyłam".

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru").

27.

Przez teatr „popularny" rozumiem teatr, dostępny dla najszerszych mas społeczeństwa.

Z założenia tego wypływa cały szereg naturalnych postulatów, które są zarazem odpowiedzią na postawione zagadnienia ankiety. Przedewszystkiem repertuar winien być dobierany w ten sposób, by sztuki miały niezaprzeczoną wartość estetyczną. Rozrywek o charakterze nie artystycznym, względnie pseudoartystycznym mamy aż za dużo; niecelowe a nawet demoralizujące byłoby dodawać jedną jeszcze i nadawać jej szumną nazwę „teatru". Im wyższy będzie poziom artystyczny repertuaru teatru popularnego, tem lepiej; tem uczciwiej bowiem może być wypełniony obowiązek kulturalny na teatrze ciążący. Sięgnąć więc trzeba rzeczywiście do mistrzów, zużytkować arcydzieła literatury dramatycznej wszystkich odcieni i działów od tragedji do farsy włącznie. T. zw. sztuki ludowe, fabrykaty bezwartościowe, po największej części tendencyjne, powinny być bezwzględnie wykluczone. Z drugiej jednak strony teatr popularny liczyć się powinien z tem, że przeznaczony jest dla szerokich mas społeczeństwa, że sztuka zbyt „trudna", „niezrozumiała" nie przyczyni się do osiągnięcia założonego celu, że stworzy nudę, lub, co gorsze, wywoła błędną interpretację.

Prócz różnic wynikających z cech indywidualnych kierownictwa, teatr popularny winien być tani do możliwie najdalszych granic. Zasadą administracji taniego teatru winno być: mieć salę pełną za cenę minimalną. I jeszcze jedno, co zarazem będzie odpowiedzią na ostatnie pytanie ankiety.

Powiedzmy otwarcie. Teatry dzisiejsze stały się przybytkiem burżuazyjnej rozrywki; plutokracja płaci, dyktuje wolę. Pod względem teatralnym jest ona jednak, równie, jak we wszystkich innych dziedzinach najskrajniej reakcyjna; w teatrze odpowiada jej forma, do której nawykła siłą tradycji i przyzwyczajenia, która daje sposobność prymitywnego ujęcia i najłatwiejszego przeżywania wrażeń estetycznych. Stąd powodzenie wszystkich kierunków, idących po linji rozwojowej dotychczasowego teatru np. naturalizmu; po za nim ma powodzenie tylko epatowanie.

Inicjatywę przejął dziś kto inny—właśnie masa. Nie obawia się prób, wierzy w siebie, w siłę swoją, w swą młodość. Teatr popularny jest sceną masy—nie sposób wiązać mu się z tem, co w przekonaniu wszystkich chyżo dąży ku ku upadkowi. Teatr popularny pojęty w należyty sposób *ma obowiązek* eksperymentowania w zakresie inscenizacji.

Juljusz Saloni.

28.

Jako kierownik łódzkiej Sceny Robotniczej, która na tutejszym gruncie odgrywa podwójną rolę teatru popularnego i teatru nowych form—pozwolę sobie zabrać głos w ciekawej ankiecie „Życia Teatru".

Często spotykane twierdzenia zwolenników „ideowego" teatru popularnego (robotniczego), że teatr taki winien wystawiać sztuki wyłącznie socjologiczne, nie wytrzymuje krytyki z tego względu, że robotnik ma dość tej socjologji w życiu codziennem.

Dość ma tych fabrykantów (oczywiście przedstawianych jako „czarne charaktery"), kominów, maszyn, strajków, walk klasowych i t. p. Idąc do teatru robotnik ma dwa cele – świadomy: zabawić się — podświadomy: nauczyć się czegoś. I dlatego pociąga go sztuka, która wywołuje śmiech i która przedstawia mu nowe rzeczy i nowe światy. Najlepszym tego dowodem jest, że Scena Robotnicza, idąc po linji repertuaru socjologicznego miała — wbrew swej nazwie — 80% widzów z pośród inteligencji, a zaledwie 20% robotników.

Do jakiego stopnia robotnik instynktownie nie chce, czy nie rozumie intencji „uświadamiającej" go socjologicznie sztuki dowodzi fakt, że na „Nadziei" Heyermansa w czasie najbardziej tragicznych i wstrząsających momentów, przedstawiających „krwiożerczego" Bosa — na widowni wybuchały śmiechy. Bynajmniej nie gra była tego powodem, bo widziałem widzów — inteligentów szczerze przejętych tem, co się działo na scenie, jeno ta niechęć robotnika do przejmowania się w teatrze tem, czem *zmuszony* jest przejmować się w życiu.

Widz robotnik poprostu łapczywie chwyta się każdej sposobności, żeby się śmiać, zdrowo śmiać.

Rozmawiałem z niektórymi robotnikami (zarówno aktorami, jak i widzami) o zamierzonem przezemnie wystawieniu „Burzycieli maszyn" Tollera. Poprostu samo słowo „maszyna" już ich zniechęca, odstrasza. Natomiast bardzo chętnie i z przejęciem opowiadali o „Makbecie" i „Kordjanie" wystawionych dwa lata temu w teatrze miejskim. Widzimy więc, że niema tu niechęci do dramatu czy tragedji wogóle—jest tylko stronienie od codzienności ich życia.

Co się tyczy formy przedstawień w teatrze popularnym, to widz — robotnik, który pod względem prymitywu przyjmowania wrażeń podobny jest do widza — dziecka, wymaga przedwszyskiem widowiskowości i barwności spektaklu.

W konkluzji tych paru luźnych uwag twierdzę z całą wiarą, że teatr popularny, oparty na Molierze, Szekspirze, Goldonim i t. p. — ma zdrowe i racjonalne podstawy istnienia.

M. J. Szacki.

BIBLJOGRAFJA.

Występy gościnne Ludwika Solskiego maj-czerwiec 1925. Dodatek do nru 6 „Listów z teatru".

Mała ta broszura jest wyrazem hołdu teatru krakowskiego dla świetnego artysty, którego publiczność w Krakowie przyjmowała z takim samym zapałem i entuzjazmem, jak przed laty, kiedy to Solski był główną ozdobą teatru miejskiego. Przemile kreśli sylwetę wielkiego aktora Makuszyński w szkicu p. t. „Dole i niedole Ludwika Solskiego". Broszurę zdobią fotografje Solskiego w najwybitniejszych kreacjach.

W.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Międzymiastowa komisja teatralna *Bydgoszczy, Grudziądza i Torunia* wybrała jednogłośnie p. Karola Bendę dyrektorem połączonych teatrów tych trzech miast. Uruchomienie jednak tych teatrów zależy od te

go, czy Departament Sztuki udzieli subwencji 150.000 zł. na pokrycie przewidzianego deficytu.

* * *

Od prezesa Tow. przyjaciół teatru polskiego na Śląsku otrzymujemy następujące pismo w sprawie *konkursu na utwór dramatyczny:*

Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego w Katowicach rozpisuje konkurs na sztukę dramatyczną, mającą warunki wystawienia na scenie teatrów polskich na Śląsku, wypełniając zupełnie jeden wieczór teatralny.

Sztuka może rozgrywać się na tle śląskiem lub ogólnopolskiem, winna zawierać zdrową, silną, przekonywającą tezę. Tematy śląskie dostrajać należy do uznanych zasad ogólnopolskich, tematy nieśląskie o ile możności potrącać winny o motywy śląskie. Pierwszeństwo wśród sztuk o tle śląskiem będą miały sztuki ludowe, melodramaty lub sztuki obyczajowe rozwijające specjalny temat śląski, które uwzględnią istotne cechy kraju i obyczaje jego mieszkańców przedewszystkiem zaś zwyczaje pieśni i tańce ludowe.

Rozdane będą trzy nagrody pieniężne po 2000, 1000, 500 złotych. Sztuki nagrodzone stają się własnością Towarzystwa z zastrzeżeniem należnych autorowi tantjem.

Co do sztuk uznanych poza udzielonemi trzema nagrodami za nadające się do wystawienia na Śląsku, zastrzega sobie Towarzystwo prawo wystawienia za przyznaniem zwykłych tantjem autorskich. Sztuki nagrodzone już na innych konkursach grane na scenach lub wydane w druku przed upływem konkursu nie wejdą w rachubę.

Ostatecznym terminem nadsyłania sztuk jest dzień 31 grudnia 1925 godz. 12 w południe. Sztuki przesyłać należy do Prezesa Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego na Śląsku, Władysława Miedniaka w Katowicach, Województwo, Wydział Oświecenia i opatrzyć godłem, bez podpisu i adresu.

Godło wraz z adresem autora należy podać w osobnej, zapieczętowanej kopercie, którą sąd konkursowy otworzy dopiero po ocenie sztuk i po formalnem przyznaniu nagród. Sztuk pisanych pismem mało lub źle czytelnem, nie weźmie się pod ocenę. Z pod oceny usunięte będą także sztuki, których język nie odpowie ogólnym wymaganiom literackim. Arkusze zapisane być mogą tylko z jednej strony i muszą być numerowane. Na początku manuskryptu podany być musi spis osób, ułożony według ważności ich w sztuce względnie inne objaśnienia ogólne. Osoby przemawiające wypisać należy nie wśród tekstu, lecz obok tekstu ze strony lewej. Wszelkie uwagi autora nie należące do właściwego tekstu, umieszczać należy w parentezie. Ewentualna część muzyczna podana być musi w osobnej partyturze. Treść ustępów śpiewnych wchodzić winna także w tekst sztuki.

W Katowicach, 1 czerwca 1925 r.

Zarząd Tow. Przyjaciół Teatru Polskiego na Śląsku
(—) *Władysław Miedniak*
Prezes.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Mały: „Niedojrzały owoc", komedja w 3 aktach R. Signoux i J. Thery.

Dowcipna, choć nieskomplikowana komedyjka, której powodzenie zależy wyłącznie od aktorów. Zelwerowicz dał świetny typ głupca w lordowskiem ciele. Modzelewska, której przypadła w udziale rola gwiazdy filmowej, „robiącej" podlotka, zbyt podkreślała tę „robotę", wykazała jednak duże zacięcie farsowe w zakresie ról o zabarwieniu charakterystycznem. Daczyński zdołał dać figurze lekkomyślnego młodzieńca rysy sympatyczne.

Wube.

Srebrne wesele „Wesela" w Dziśnie nad Dźwiną.

»Noc Listopadowa; w chacie w świetlicy. Rzecz dzieje się w roku tysiąc dziewięćsetnym« powiada, scenarjusz Wyspiańskiego. A więc jesienią przypada srebrne wesele „Wesela", którego nie mogliśmy doczekać się, aby je obchodzić z całą Polską; chcieliśmy bowiem być pierwsi, my ostatni w Rzeczypospolitej, my, Jej piersi nastawione zawsze, aby ochraniać Jej serce.

Nazywają nas redutą, ostatnią placówką. Jest to naszym obowiązkiem i niema co rozwodzić się nad tem. Lecz chcemy być także ostatnią, ale nieostatnią placówką kultury polskiej, nauki i sztuki. Chcemy być także redutą teatrów szkolnych. W ciągu trzech lat wystawiliśmy na scenie gimnazjalnej „Balladynę", „Mazepę", „Dziady", „Warszawiankę" i „Wesele".

Czy to nie bezczelność porywać się na taki repertuar z młodzieżą szkolną, wśród której większa część nie widziała wielkomiejskiej sceny, w miasteczku oddalonem o 30 wiorst od kolei, pozbawionem nawet tak prymitywnej szkoły gestu, jaką jest kino? Czy nie grozi tej młodzieży kabotynizm? Czy wogóle teatr szkolny odpowiada swoim zadaniom?

Rzecz prosta, że każdy wychowawca musi stawiać sobie podobne pytania i zdawać sobie sprawę czy wysiłek młodzieży i jego własny, oraz korzyści stoją w należytym stosunku do całokształtu wychowania, czy nie pociągają jednostronności i nie paczą charakteru młodzieży. Moje doświadczenie, oparte, co prawda, tylko na gruncie naszego gimna-

zjum, rozwijającego młodzież we wszystkich kierunkach, daje wyniki wyłącznie dodatnie.

Młodzież, która zdobywa sobie pierwszorzędne stanowisko w hufcu szkolnym



„Warszawianka" Wyspiańskiego w Dziśnie.

i w harcerstwie całego okręgu szkolnego wileńskiego, znajduje równoważnik duchowy w arcydziełach odtwarzanych przez nią na deskach teatru szkolnego.

Nieraz zdarza mi się, że młodzież niechętnie bierze się do jakiegoś utworu, obawiając się, że nie podoła, ale porwana dziełem, w które stopniowo wgłębia się, poznając je coraz lepiej dzięki próbom dochodzi do rezultatów, przechodzących jej i moje oczekiwania. To budzi w niej pewność siebie i poczucie siły, ale nigdy nie zauważyłem zarozumiałości. Młodzież jest wogóle bezinteresowniejszą od starszego pokolenia, jest nią także i wobec sztuki, a samo zadowolenie z wykonanego dobrze zadania wynagradza ją więcej od oklasków.

Tylko wielki repertuar ma w teatrze szkolnym, a nawet amatorskim, zapewnione powodzenie; marne sztuczydła i komedyjki nie mogą porwać przygodnego aktora a nie pozwalają mu grać rutyną i opanowaniem szczegółów. Reżyser — nauczyciel języka polskiego, znający na wylot swoich uczniów, musi początkowo narzucać gotowe typy i charaktery, musi wtłaczać wzory, ale później będzie mógł dać aktorowi wolność indywidualną, gdy nauczy go i naginać własną indywidualność. Kto zna cokolwiek dzieje wielkich aktorów, oceni słuszność mojego powiedzenia. Najbardziej utalentowani nie mogą początkowo dać wyrazu swojemu własnemu ja. Przypomina mi to Osterwę, mojego kolegę szkolnego, który w najpierwszych swoich początkach, w jednej roli, w przeciągu jednego wieczoru półświadomie robił i innych współgrających. Indywidualność wyrabia się jednak wkrótce.

Tak, ale przecież nie jest celem szkoły średniej ogólnokształcącej wychowanie aktorów. Mogę jednak śmiało powiedzieć, że sześć ról, odegranych przez każdego ucznia w przeciągu ośmiu lat nauki gimnazjalnej, pod warunkiem jednak wspomnianych już poprzednio równoważników, daje takie poznanie literatury, historji, sztuki i życia, że trud opłaca się sowicie. Jak można zresztą mówić w szkole prowincjonalnej o dramacie i komedji, o ich teorjach, o teatrze greckim, szekspirowskim, pseudoklasycznym, współczesnym, nie dając widzieć tego uczniowi. Zapewne w wielkiem mieście byłoby bezcelowem urządzanie częstych przedstawień szkolnych, lecz pomijając obowiązek społeczny, do którego wdraża się młodzież kresowa, pracując dla polskiej kultury, zyskuje ona dla siebie samej wartości bezcenne. Teatr uczy umiejętności podniesienia i wyolbrzymienia swego serca, gdy przyjdzie tego potrzeba; uczy poskramiać to serce, gdy wymaga rozum. Uczy słuchać i rozkazywać. Uczy impozycji wobec podwładnego, uczy korzystania w życiu z najdrobniejszych dotychczas nieużywanych środków. Jest szkołą życia, energji, bujności.

Zharmonizować wykształcenie w ideale helleńskiej wszechstronności, oto cel dzisiejszego wychowania. Temu celowi służy i służył zawsze teatr szkolny.



„Wesele" Wyspiańskiego w Dziśnie.

W przedstawieniach uczyniliśmy pewne odstępstwa od wskazówek autora.

„Popiersie Napoleona w Warszawiance" nie odpowiada scenarjuszowi Wyspiańskiego,

który dostarczając biust gipsowy do stylu empire salonu, każe okolić głowę imperatorską wieńcem rzymskim. Odstępstwo celowe. Prof. Orłowski art. rzeźbiarz, wykonawca biustu, mógł go wykonać według scenarjusza, jednak ze względu na publiczność i uczniów klas niższych należało, w celu uniknięcia dezorjentacji, odciąć sywetę od tła i dać ją w najbardziej popularnym zarysie. Wojewoda w „Mazepie“ grzeszył nowoczesnością uczesania, lecz peruka z czubem podgolonym wzbudziłaby wesołość części niewykształconej publiczności, psując nastrój audytorjum. To są względy, których lekceważyć nie można, i które wybaczyliby sami autorowie tym razem. Trzeba również pobłażać scenie, korzystającej z kostjumów wileńskich, po które trzeba jechać w czasie roztopów dwa dni, oraz brakowi rekwizytów, nie zawsze dających się wykonać własnemi siłami, ze względu na koszty.

Powiedział Ben Akiba, że wszystko już było. Zmurszała i miałka jest ta mądrość. Jeżeli dziś, po dwudziestu pięciu latach, Jagusia z „Wesela“ może słyszeć bicie własnego serca o tysiąc wiorst od rodzinnych Bronowic, gdy uczniowie, którzy jeszcze przed czterema laty uczyli się po rosyjsku, dziś przy pomocy własnej radiotelegraficznej stacji skomunikowani z całą Europą, odtwarzają jednak sami przeżycia serca polskiego z przed laty, gdy Mickiewiczowski Konrad zdobywa sobie nowe rządy dusz, to można wierzyć w nowe cuda i wielkość małego teatru szkolnego.

Lesław Boroński.

Teatry paryskie.

A więc znacznie później niż Warszawa, bo dopiero z końcem kwietnia b. r. poznał Paryż „Świętą Joannę“ Bernarda Shaw'a. Sztukę tę wystawił w stolicy Francji w teatrze „des Arts“ zespół Rosjanina p Pitojewa z nim samym i jego żoną na czele. Przedstawienie to mimo swego względnie międzynarodowego charakteru, boć sztukę napisał po angielsku Irlandczyk, wystawił na swój sposób w przekładzie francuskim z współudziałem Francuzów — Rosjanin, przyczem jakiś krytyk porównał króla Karola w interpretacji Pitojewa do króla polskiego z „Ubu le Roi“ Jary'ego albo do jakiejś postaci Pirandella; widowisko mimo kaleczenia mowy francuskiej przez Pitojewa uzyskało uznanie zarówno krytyki jak publiczności.

Poza „Świętą Joanną“ teatry paryskie trzymają się repertuaru francuskiego.

Rodzaj tragiczny reprezentowany był ostatnio tylko w teatrze „Mathurins“, gdzie wystawiono 3 aktową tragedję Ami Chantre p. t. „La Barbare“. Utwór ten pisany według reguł klasycznych, nawet aleksandrynem, porusza też klasyczny temat, mianowicie zemstę Medei za zdradę Jazona Tylko swym bohaterom antycznym autor stara się przeszczepić psychikę ludzi nowoczesnych. Ta dość mechaniczna mieszanina nie dała dobrego dzieła scenicznego.

Natomiast komedyj nowych wystawiono sporo. Prym pod tym względem trzymają teatry „de la Madeleine“ i „Michel“, które w niedługim odstępie czasu wystąpiły każdy z dwiema premjerami.

Teatr „de la Madeleine“ odstąpił od swego ulubionego rodzaju scenicznego, wystawiając 4-aktową sztukę M. Pagnol i P. Nivoix p. t. „Les Marchands de Gloire“. Publiczność francuska nie lubi tematów społecznych. To też autorzy sztuki uczynili dobrze, podając zagadnienie w istocie swej smutne w opracowaniu raczej komicznem. Na bohaterstwie syna, jakoby poległego na wojnie funduje swoją karjerę polityczną ojciec. Nagle powstaje zamieszanie, bo oto opłakiwany bohater zjawia się, gdyż, jako obłąkany był dłuższy czas trzymany w szpitalu warjatów w Niemczech, skąd, wyzdrowiawszy wyszedł dopiero parę lat po wojnie. Witają go, gdy wraca na łono rodziny, z zakłopotaniem: żona jego już dawno poślubiła innego, ojciec z tytułu bohaterskiej śmierci syna ma zostać deputowanym, a tu ni stąd ni zowąd „bohater“ zmartwychwstaje i domaga się swego miejsca między żyjącymi! Wtedy z ust jednego „handlarza sławy“ pada szczere wyznanie: pierwszym obowiązkiem bohatera jest umrzeć! I wyperswadowano nieszczęśnikowi jego niewłaściwe pretensje: bohater musi żyć pod innem nazwiskiem i nie przyznawać się, kim jest w istocie, aby nie psuć interesów tym, którzy na jego śmierci robi karjerę.

Druga premjera w teatrze „de la Madeleine“ — „Jeunes Filles des Palaces“ pióra pp. Armont i Gerbidon miała za temat wszechstronnie ograne „zagadnienie“: małżeństwo z miłości czy dla pieniędzy, przyczem w tym razie sztuka wypowiedziała się za pieniędzmi.

W przeciwstawieniu do powyższej anegdoty 3 aktowa komedja „Polo“ René Peter, grana w teatrze „Michel“, opowiada coś innego: młoda rzeźbiarka, panna Polo, wyszła zamąż z miłości za bogatego hrabiego Thiery; ten wkrótce ją zaczął zdradzać, poczem p. Polo rzuca męża dla ubogiego, ale szczerze kochającego ją rzeźbiarza Guiton.

Co takie historyjki mają właściwie wspólnego z teatrem, a nawet z bardziej szanującą się literaturą?

Pewien materjał dla sztuki o zacięciu dramatycznem przedstawia poprzednio w tym teatrze wystawiana „L'orage“. Kobieta nieuleczalnie chora na gruźlicę pragnie zapewnić szczęście swemu mężowi i chce przed śmiercią skojarzyć jego małżeństwo ze swą

piękną przyjaciółką. Zamiar ten jej udaje się aż za nadto dobrze: rodzi się zobopólna miłość między swatanymi. Lecz oto niespodzianka: skazana na śmierć niewiasta najniespodziewaniej wraca do zdrowia i pragnie rewindykować swe prawa do męża. I mąż, który jej już nie kocha, i przyjaciółka rezygnuje ze swych uczuć, aby powrót do życia uratowanej był zupełny i nie zaćmiony żadnem nowem nieszczęściem.

Parę sztuk Pirandella wystawionych w Paryżu w latach 1294—1925 nie przeszło bez śladu dla francuskiej literatury scenicznej. H. Duvernois i M. Maurey wystąpili w teatrze „des Variétes" z 3-aktową komedją p. t. „L'eternel Printemps", gdzie na sposób paryski zużytkowują jeden z typowo pirandellowskich środków teatralnych. Mąż pod wpływem wstrząsu nerwowego traci pamięć: nie wiedząc kim jest sam i kto ona, rozkochuje się w swej żonie i jest czuły i poetyczny jak za czasów narzeczeńskich. Z pomocą neurologa Adrien Crapentier wraca do stanu normalnego, lecz niestety również do swego zwykłego niemiłego humoru. Dopiero gdy opowiedziano całe jego zachowanie się w okresie chorobowym, postanawia zachować jako wspomnienie z tego czasu dobry humor i czułość małżeńską.

Wzbudzająca wielkie zainteresowanie nowa sztuka Crommelyncka „Tripes d'or" miała być skondensowaną farsą na temat namiętności do pieniędzy, podobnie jak „Rogacz wspaniały" na temat zazdrości. Niezależnie od pogłosek rozpowszechnianych przez nieżyczliwych autorowi, że Crommelynck zapożyczył się do tej sztuki a bodaj i do „Cocu magnifique", u współczesnego Szekspirowi Ben Johson'a, a w szczególności miał wziąć dużo z sztuki jego „Walpone", „Tripes d'or" nie stanęła na poziomie „Rogacza". O ile zamiarem autora było zabawienie publiczności, jak sam to stwierdził, to celu swego nie osiągnął. Hormidas, skąpiec, robi wrażenie nie tylko nie postaci komicznej, ale gorzej niż okropnej, bo wprost szalonej a w szaleństwie swem niesmacznej.

To też niewątpliwie kto chciał się zabawić czemś nowem, ten wolał iść do teatrzyku „de la Potiniere" na wesołą revue „Sur la Velour" pióra zręcznego majstra Bataille Henri, albo do „Bouffes-Parisiens" na szarżę operetkową Ripa, „P. L. M." z świetną muzyką Christiné.

W końcu wiadomość żałobna:

Lucien Guitry, najwybitniejszy ze współczesnych aktorów francuskich, zmarł dnia 1-go czerwca w Paryżu wskutek ataku sercowego.

Guitry nie miał równego sobie w rolach komedjowych. Talent jego łączył wszelkie dane fizyczne i intelektualne.

Urodzony w r. 1860, 13 grudnia, w młodszych latach, po ukończeniu z nagrodą szkoły dramatycznej, grywał role amantów w komedjach modernistycznych. 9 lat spędził w teatrze cesarskim w Petersburgu, potem występował w wielu teatrach paryskich, był kierownikiem sceny w Komedji Francuskiej, parokrotnie zbierał laury za oceanem — w Ameryce.

Na schyłku życia zainteresował się specjalnie teatrem Moliera, dał oryginalne i cudownie sugestywne kreacje w „Szkole Kobiet", w „Mizantropie" w „Świętoszku" (Arnolf, Tartuffe).

Sam był autorem dwu sztuk; grywał też w komedjach swego syna, znanego aktora i dyrektora teatru „Saszy" Guitry'ego.

Lucien Guitry wydawał się na scenie naturalny, lecz naturalność ta była rezultatem wytężonej pracy i studjowania roli i sztuki tak, że nic w jego zachowaniu się przed rampą nie było pozostawione przypadkowi. Wreszcie, mimo swej hypnotyzującej publiczność indywidualności, — Guitry umiał się zawsze podporządkować zespołowi sztuki. Stąd gra jego wywarła wielki wpływ na młodsze pokolenie aktorskie; wielu wybitnych współczesnych artystów francuskich przyznaje się z dumą, że mistrzem był im Lucien Guitry.

J. Nałęcz.

MOLIER W PAŃSTWOWEJ SZKOLE DRAMATYCZNEJ.

Zjednoczenie Uczniów Oddz. Dramatycznego przy Państwowem Konserwatorjum Muzycznem w Warszawie wystawiło komedję „Moliera" „Szelmostwa Skapena".

Ujęcie par excellence burleskowe tej sztuki i wyścigowe tempo gry można uznać za pomysł szczęśliwy inscenizatorów, jak również zastąpienie wszelkich dekoracji — dwiema beczkami i podwójną drabinką mularską. To ostatnie jednak, mimo dobrego wyzyskania scenicznego tak skromnych rekwizytów, — ściągało uwagę wyłącznie niemal na grę młodych artystów, którzy postąpili niekonsekwentnie, siląc się na kostjumy quasi — stylowe. Sądzę, że przy swojskich beczkach i drabince — można było i tego specjalnie się nietrzymać, boć tak wystawiona sztuczka nie mogła mieć pretensji do oddawania stylu epoki. Niesłusznie też i niepotrzebnie Leander i Oktaw przeszarżowani byli już nie w molierowskich amantów, lecz w jakieś histeryczne „kobietony". P. Klimaszewski, odtwarzający rolę Skapena wykazał duży temperament sceniczny. Szkoda, że nie włada jeszcze w dostatecznym stopniu swym głosem. Dobrzy byli Argant i Geront, tylko pierwszy nieco nazbyt monotonny. Niewątpliwe zdolności sceniczne wykazał p. Ziejewski w roli Sylwestra. Mniej przekonania do swej roli wykazała w roli Zerbineby p. Szurszewska. Wszystkim grającym należy życzyć większego wygimnastykowania głosu; najlepiej umie mówić p. Żurowski, grający Geronta, lecz za to brak mu ruchu.

Wreszcie uczennice, odtwarzające rolę Hyacynty i Neryny oraz uczeń, grający Kurla — winien jeszcze na dłuższy czas wstrzymać się od występów.

T. N.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja przypomina o odnowieniu prenumeraty na kwartał trzeci. W lipcu i sierpniu — podobnie jak w ubiegłym roku wychodzić będzie „Życie Teatru“ raz w miesiącu w rozmiarach znacznie rozszerzonych. Do numeru lipcowego dołączony będzie dla wszystkich prenumeratorów „Życia Teatru“ bezpłatnie trzeci tom „Bibljoteki dramatycznej“, zawierający tragikomedję Wacława Rogowicza pt. „Dalila“. Prenumeratorom, którzy nie wpłacą należności do 5 lipca, zostanie wstrzymana wysyłka.

W najbliższych dniach

ukaże się

TOM TRZECI

BIBLJOTEKI DRAMATYCZNEJ

DALILA

tragikomedja **Wacława Rogowicza**

Cena 80 gr.

Poprzednie tomy Bibljoteki dramatycznej: „Hetman Stanisław Żółkiewski“ Kazimierza Brończyka i „Głaz Graniczny“ Emila Zegadłowicza w cenie po 2 złote do nabycia w administracji Życia Teatru i we wszystkich księgarniach.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, $^1/_8$ str. 40 złotych, $^1/_{16}$ str. 25 zł

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr pren kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, LIPIEC 1925 R. Nr. 26—30

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Uwagi o muzeum teatralnem.

Dzięki inicjatywie p. Wiktora Brumera i podjęciu inicjatywy tej przez Z. A. S. P. sprawa założenia polskiego muzeum teatralnego zaczyna w niezwykłem u nas tempie przybierać kształty realne. Jest to zarówno dowodem energji inicjatorów, jak też świadectwem, że potrzeba muzeum teatralnego była rzeczywistą potrzebą naszego życia kulturalnego, że myśl o takiej instytucji wisiała niejako w powietrzu. Wobec szybkości, z jaką myśl ta realizuje się, nie od rzeczy będzie podanie czegoś w rodzaju „zarysu organizacyjnego" przyszłego muzeum teatralnego, kreślenia ram czy zrębów, które posłużyć by mogły za kontury przy przyszłem rozplanowaniu tej instytucji. A doświadczenia zdobyte w tym względzie zagranicą, z których tu w pewnej mierze korzystamy, mogą być nam bardzo pomocne.

Przyszłe polskie muzeum teatralne powinnoby się, zdaniem naszem, rozpadać na trzy działy zasadnicze, które obejmowałyby: 1) zbiory historyczno-teatralne, 2) archiwum historyczno-teatralne, 3) bibljotekę teatralną. Z muzeum połączona by była pracownia teatrologiczna planowanego instytutu teatralnego, w której pracownicy w dziedzinie dziejów teatrów polskiego i obcego korzystaćby mogli na miejscu z wszystkich materjałów zebranych w muzeum.

Dział pierwszy zbiorów teatralno-historycznych, rozpadałby się na dwa pododdziały, obejmujące: 1) teatr polski i 2) teatr obcy. Ten sam plan, który obowiązywałby w poddziale teatru polskiego, obowiązywałby również w dziale teatru obcego, z tą tylko, rzecz oczywista, różnicą, że, jak się to zawsze dzieje, teatr obcy musiałby być reprezentowany przez eksponaty w dużej mierze przypadkowe, pochodzące czy to z zapisów, czy też z kupna okazyjnego, gdy w dziale polskim zadaniem kierownictwa muzeum byłoby jak najskrupulatniejsze skompletowanie wszystkich zabytków, związanych z dziejami teatru naszego w przeszłości i teraźniejszości. Z natury więc rzeczy ciężar cały spoczywałby na zbiorach dotyczących historji teatru rodzimego.



Mazarekówna jako Inez w „Don Juanie".
(Teatr im. Słowackiego w Krakowie)

Już w poprzednim artykule wskazywaliśmy na smutne losy wielu pomników, związanych z dziejami teatru polskiego, które albo uległy zagładzie albo powędrowały w szeroki świat. Zadaniem muzeum teatralnego, a w szczególności polskiego poddziału zbiorów byłoby zebranie w muzeum wszystkich zabytków, które jeszcze posiadamy, wydobycie ich czy to ze zbiorów prywatnych, gdzie nikt nie wie o ich istnieniu, czy też ze zbiorów i magazynów teatralnych, gdzie butwieją i niszczeją pozbawione troskliwej opieki konserwatora. Koniecznem więc byłoby przeszukanie na razie conajmniej wszystkich lamusów teatralnych i przeniesienie wszystkiego, co wartościowe, do muzeum teatralnego. Gdy chodzi zaś o kategorję przedmiotów, które znaleźć się powinny, obejmować one powinny: 1) stare dekoracje, posiadające wartość

historyczną, o ile dekoracje takie, wobec panującego u nas systemu dewastacyjnego istnieją jeszcze. Teatralne muzea zagranicą posiadają osobne składy, umieszczone zazwyczaj w piwnicach muzealnych, gdzie dekoracje takie są troskliwie konserwowane, 2) kostjumy oraz rekwizyty teatralne, których, przypuszczać można, wiele jeszcze, i to bardzo wartościowych, znalazłoby się w magazynach teatralnych, a przedewszystkiem w magazynach teatrów miejskich w Warszawie. Perłę zbiorów kostjumowych stanowiłyby kostjumy z teatru Bogusławskiego, rewindykowane niedawno z Rosji, które ostatnio widzieliśmy na scenie teatru Narodowego. Przypuszczać należy, że magazyny teatrów miejskich w Warszawie, kryją jeszcze niejeden skarb, a naukowe i fachowe przejrzenie tych magazynów byłoby jednem z pierwszych zadań kierownictwa muzeum. W ten sposób mogłaby być każda epoka teatru reprezentowana przez swe autentyczne kostjumy, od czasów Bogusławskiego aż po dzień dzisiejszy; bo również kostjumy z współczesnych przedstawień, o ile zakwalifikowałoby je kierownictwo teatru jako przedmioty o wartości historycznej, znaleźćby się tu powinny. 3) Wreszcie rysunki, reprodukcje, drzeworyty, sztychy, fotografje, makiety, afisze, instrumenty i t. d., wreszcie plany i modele budynków teatralnych o wartości historycznej stanowiłyby trzecią część poddziału polskiego w muzeum teatralnem. I pod tym względem wieleby było do zrobienia i zdobycia. Szczególnie bogato mogłaby być reprezentowana współczesność, przedewszystkiem w makietach, gdyż każde prawdziwie wartościowe „rozwiązanie przestrzeni scenicznej“ powinnoby być tu zarejestrowane w formie makiety. Pozatem zbiory ikonograficzne, umiejętnie posegregowane i uporządkowane, byłyby nieocenionym materjałem dla historyków teatru. W tej wreszcie części poddziału znaleźćby się powinna też część rękopisów, która posiada wartość muzealną.

Podobnie jak poddział polski skonstruowany być powinien poddział teatru obcego. Wprowadzićby tu należało segregację na teatr prymitywny (gdzie może, w łączności z innymi teatrami prymitywnymi, uwzględnićby należało i polski prymityw teatralny), wschodni, na poszczególne epoki teatru europejskiego, uwzględniając przytem podział na narodowości. Z natury rzeczy narzucałaby się pewna przypadkowość, gdyż o tem, by wszystkie działy teatru obcego były reprezentowane w sposób równie pełny, na razie mowy być by nie mogło. Z tego względu wskazane by było by kierownictwo muzeum wytyczyło sobie pewną linję i zdążało świadomie do skupiania eksponatów dotyczących teatrów słowiańskich. Tu wreszcie znaleźćby się musiało miejsce na makiety i modele rekonstruujące teatry egzotyczne i dawne, (np. scenę grecką, szekspirowską i t. d.), co mogłoby być bardzo pomocnem do studjów. Zagraniczne muzea teatralne starają się posiadać takie modele, by dać systematyczny obraz geograficznej i historycznej różnorodności teatru. Teatr obcy stanowi zresztą tak obszerną dziedzinę, że o wyglądzie tego poddziału zadecyduje szereg okoliczności, których zgóry przewidzieć niepodobna.

Drugi dział zasadniczy stanowiłoby archiwum historyczno-teatralne. Jak już wspomniano w poprzednim artykule w dziale tym zgromadzić należy wszelkie dostępne dokumenty w oryginałach lub odpisach, dotyczące dziejów teatru przedewszystkiem polskiego. Każdy historyk, który interesował się historją naszego teatru, wie, jaką nieocenioną wprost zawartość posiadałby taki zbiór. Może, korzystając z pomocy archiwum tego, ktoś zdobyłby się wreszcie na wyczerpującą monografję o Bogusławskim. Sprawa archiwum łączy się bezpośrednio z pracami instytutu teatralnego, gdyż „Rocznik“ muzeum i instytutu okazałby się czemś nieodzownem. W „Roczniku“ publikowaćby można nietylko prace z zakresu dziejów teatru i materjały z archiwum, ale także pewne utwory niesłychanie ważne, gdy chodzi o dzieje teatru, a dziś niemal niedostępne. Mam na myśli przedewszystkiem te utwory, które prof. Windakiewicz zestawił w swej ksiązce o „Teatrze ludowym w dawnej Polsce“, publikowane w bardzo tylko nieznacznej części, a stanowiące przecież nieprzebraną kopalnię materjału do dziejów dawnego teatru polskiego. Odpowiednio zorganizowane archiwum teatralne mogłoby mieć dla polskiej historjografji teatralnej większe znaczenie, niż nawet dział zabytków, mający charakter wyłącznie muzealny.

Działem trzecim muzeum teatralnego byłaby bibljoteka. Tu znaleźćby się powinna cała nasza i co ważniejsza obca literatura teatrologiczna, dzieła odnoszące się do dziejów teatru, o ile nie włączone zostały do działu zabytków, wreszcie archiwum prasowe, złożone z wycinków czasopism i dzienników, co stanowiłoby uzupełnienie archiwum dokumentów. Bibljoteka, jedyna u nas w tym rodzaju, gromadząca zarówno dzieła lat dawnych, jak i nowe publikacje polskie i zagraniczne oraz pisma teatralne, byłaby ostoją instytutu teatrologicznego i nieodzownem uzupełnieniem poprzednio już omówionych działów.

Tak dopiero prezentujące się muzeum teatralne, nie będące tylko składem zabytków i dokumentów, ale za pomocą bibljoteki i pra-

cowni instytutu teatrologicznego oddziałujące na prace historyczno-teatralne, a nawet na rozwój współczesnego teatru polskiego, spełniłoby w zupełności spadające nań zadanie. Realizacja tego zamysłu jest nieodzowną koniecznością i palącą potrzebą, a spodziewać się należy, że wszystkie teatry oddadzą przynajmniej w części swe archiwa i zbiory do dyspozycji muzeum, umożliwiając w ten sposób szybkie utworzenie instytucji, której donosłość kulturalna nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Wilam Horzyca.

O bibljografję teatrologji.

Wobec blizkiej realizacji Instytutu teatralnego należy ograniczyć się do wskazania zadań, do których już teraz możnaby i powinnoby się przystąpić. Jeżeli mówimy o podwalinach naukowych, nie powinniśmy zapominać o bibljografji teatrologicznej.

Bibljografja wogóle jest u nas w lekceważeniu, a bibljografja teatru w szczególności. Najlepszym tego dowodem jest „Scena Polska", która, mimo swego ściśle naukowego charakteru, nie prowadzi bieżącej bibljografji.

Praca sekcji bibljograficznej powinna rozpadać się na dwie części. Po pierwsze powinna ona prowadzić bibljografję bieżącą, uwzględniając oczywiście nietylko nowe dzieła dramatyczne, dramatolologiczne i teatrologiczne, ale również wszystkie przyczynki i artykuły drukowane w czasopismach polskich. Po drugie ma rejestrować wszystko co się odnosi do przeszłości teatru polskiego.

Rejestracja nie może być dziełem jednostki, lecz dziełem zbiorowem, dziełem wielu lat.

Instytut powinien porozumieć się z wszystkimi badaczami (nietylko ze specjalistami teatru), którzy będą nadsyłać wiadomości o znalezionych przez się danych do dziejów teatru polskiego, danych rękopiśmiennych i drukowanych, rozrzuconych w listach, pamiętnikach, kazaniach, aktach kościelnych, prawnych, historycznych i t. d. i t. d.—Sekcja musi wejść w kontakt z zarządami bibljotek i muzeów tudzież z posiadaczami wszelkich zbiorów artystycznych, by móc zarejestrować zachowane do dnia dzisiejszego teksty sztuk, programy, rachunki, kwity, a nawet bilety teatralne, umowy dyrektorów z personelem, fotografje, resztki dekoracyj, kostjumów i t. p.

O konieczności stworzenia i wydrukowania takiej bibljografji nie trzeba chyba wiele mówić. Przyczynki do dziejów teatru polkiego rozrzucone są wszędzie i to w ilości daleko większej niżby się napozór wydawało. Bez bibljografji zawsze trzeba będzie tracić czas na bezużyteczne, a często bezowocne poszukiwania, nigdy nie będziemy mieć pewności czy jakaś znaleziona przez nas rzecz nie jest już znana, nigdy nie uwzględnimy wszystkich naszych poprzedników. Innemi słowy bez bibljografji nigdy nie zdobędziemy się na pełną i wyczerpującą historję teatru polskiego.

Eugenjusz Land.

Myśl rzucona przez p. E. Landa jest zupełnie słuszna. Jest rzeczą całkiem zrozumiałą, że bez opracowania bibljografji teatrologicznej nie podobna przystąpić do prac historyczno-teatralnych. Opracowując plan organizacyjny „Instytutu teatralnego", oczywiście nie mogłem pominąć prac bibljograficznych, które wchodzą w zakres działu bibljotecznego. Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że Instytut teatralny już w pierwszym roku swego istnienia będzie mógł wydawać stały biuletyn bibljograficzny. Wzorów nie musimy szukać daleko: W innym zakresie — w dziale wojskowości — doskonale spełniają swe zadania „Komunikat bibljograficzny" i „Wiadomości bibljograficzne", opracowywane przez Centralną Bibljotekę Wojskową, obejmujące zarówno wydawnictwa polskie jak i zagraniczne. Są one świetnym wzorem.

W. Br.

Od dyrektora zakładu narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, świetnego historyka teatru, p. Ludwika Bernackiego otrzymałem list, z którego pozwolę sobie przytoczyć kilka zdań:

„Z przyczyn odemnie niezależnych mogę dopiero dziś wyrazić Sz. Panu wielką radość z powodu projektu stworzenia Instytutu teatralnego. Oby co rychlej doszedł on do skutku! Zajmowałem się nieco studjami nad historją teatru naszego i wiem z własnego doświadczenia jak wygląda to, dotąd odłogiem leżące, pole. Mam głębokie przekonanie, że systematyczna praca w Instytucie teatralnym wypełni tę lukę w dziejach kultury narodowej. Życzę Instytutowi teatralnemu najpomyślniejszego rozwoju".

Początki dramatu białoruskiego.

Literatura białoruska, a więc i dramat wykazuje samodzielne istnienie dopiero w stuleciu XIX; jednakże już wcześniej, mianowicie w XVII i XVIII w. spotykamy się z utworami literackiemi, któreby należało zaliczyć do białoruskiego piśmiennictwa.

Rozwój jego jest stosunkowo mało samodzielny; o ile zwłaszcza w drugiej połowie XIX w. ulegało w wysokiej mierze wpływom rosyjskim, o tyle w czasach dawniejszych przeważał w jego kształtowaniu się prawie wyłącznie wpływ polski. Wystarczy powiedzieć, że pierwsza niby białoruska powieść Jana Barszczewskiego (1790—1851) p. t. „Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach“ została napisana po polsku i że najwybitniejszy w okresie odrodzenia poeta białoruski, Wincenty Dunin-Marcinkiewicz (1807-1884) pisał najpierw tylko po polsku, a dopiero potem tworzył cenione w literaturze utwory po białorusku. Wpływ polski w dawniejszych wiekach był jeszcze silniejszy, co się tłumaczy tem, że Polska oddziaływała kulturalnie na narody, mieszkające w jej wschodnich obszarach.

Wskutek tego początek dramatycznej białoruskiej literatury ma swoje źródło w piśmiennictwie polskiem, a mianowicie w teatrze szkolnym[1]). Sztuki białoruskie dochowały się w rozmaitych rękopisach polskich i na to należy zwrócić uwagę, że właściwie nigdzie nie podano ich jako samoistnych utworów, lecz wszędzie są one rozmaitemi wstawkami (intermedjami) w komedjach szkolnych. Główna w tem zasługa kolegjów jezuitów, którzy zakładali konwikty nietylko w Koronie, ale także na Litwie; zabytki sceniczne, o których będzie niżej mowa, były grywane w szkołach jezuickich w Wilnie, Grodnie, Mińsku, Mohilewie, Nowogródku, Połocku, Słucku i t. d. Niewątpliwie także i inne kolegja były ważnym czynnikiem kulturalnym na wschodzie Polski, lecz jezuici odegrali tu najważniejszą rolę, a pod ich wpływem obyczaj wystawiania sztuk teatralnych w konwiktach rozpowszechnił się także w szkołach schizmatyckich i unickich. Wskutek tego i te szkoły przyczyniły się do dania podkładu pod rozwój piśmiennictwa dramatycznego białoruskiego.

Niezawsze można określić datę powstania tych intermedjów białoruskich, wiadomo wszakże, iż niektóre z nich odnieść można już do XVII w., przeważna ich ilość przypada na wiek XVIII. Jakkolwiek scenki te nie ukazują się samodzielnie, to w każdym razie należy je uznać za utwory literatury białoruskiej, a tem samem nadać im duże znaczenie [2]).

Wprawdzie nie zawsze język, występujących w intermedjach Białorusinów, jest bezwzględnie czysty, spotykamy się w nich często z polonizmami, lecz bądź co bądź ich autorzy dokładali starań, by odtworzyć dokładnie mowę białoruską; czasem też można spotkać się ze zwrotami i wyrażeniami ukraińskiemi, zwłaszcza w tych sztukach, które pochodzą z miejscowości bliższych terytorjalnie ludności ukraińskiej lub w takich, które zostały napisane po ukraińsku, a tylko w niektórych scenach wprowadzono Białorusinów.

Ale, biorąc ogółem, język intermedjów białoruskich nie różni się prawie niczem od ówczesnego języka ludowego białoruskiego, bo o języku literackim mowy wówczas jeszcze nie było. [3])

Fakt ten należy podkreślić tem bardziej, że autorami bialoruskich scen byli przeważnie polscy nauczyciele retoryki, wskutek też tego „im należy sią mimowolna historyczna zasługa zachowania wzorów białoruskiego języka w ciemnym okresie jego istnienia“. [4])

Te zabytki intermedjowe mają znaczenie z wielu względów: przedewszystkiem dla badaczów historji języka białoruskiego, gdyż znajdą w nich prawie dokładnie odtworzoną mowę ludu; prócz tego etnograf znajdzie dla siebie wiele ciekawego materjału, gdyż dowie się o „poglądach, przesądach, interesach pro-

---

[1]) Misterjów takich, jak „Восип, сын ізраілеу“ „Жаластная камэдыя аб Адаме и Еве“ i „Аляксей, чалавек божы“ nie można uznać, jak tego chce Maksym Harecki (Максім Гарэцкі — Гісторыя беларускае літэратуры — Wilno, 1921' str. 51—52) za czysto białoruskie. Są one raczej własnością ogólno-ruską, a ściślej mówiąc, ukraińską — Por. Михайло Возняк — Історія української літератури, tom III, cz. 2, Lwów 1924, str. 152 i nast., jak również obfitą bibljografję przedmiotu. Toż samo — Д. Антонович. Триста рокив українського театру 1619 — 1919, Praga 1925 r.

[2]) A. Brückner — Polnisch — russische Intermedien des XVII Jhd —Archiv für slavische philoloyie, tom XIII Berlin 1891, str 417

[3]) Е. Ѳ. Карскій — Бѣлорусы, tom III, 2. Petersburg, 1921 r., str. 215.

[4]) В. Перетцъ — Къ исторіи польскаго и рускаго народнаго театра. — Извѣстія отдѣленія русскаго языка и словесности Импер. Акад. Наукъ — t. XVI, 3 ks., 1911, str. 274.

stego ludu w tych czasach"; [5]) wkońcu historyk literatury znajdzie w nich początki piśmiennictwa.

Postacie, ukazujące się w białoruskich intermedjach, są takie same, jakie znajdziemy we wszystkich naszych sztukach szkolnych. Autorowie ich, hołdując w tym względzie pisarzom obcym, wprowadzali chętnie postacie ludowe, każąc im używać ich prowincjonalnego języka. Literatura intermedjowa roi się od tego rodzaju postaci, podobnie jak to znajdujemy w naszych szopkach, białoruskich betlejkach i ukraińskich wertepach, do których, wyszedłszy ze ścian szkolnych dzięki wędrownym żakom, dostały się dość szybko i znalazły dogodny teren rozwoju. [6])

Typy intermedjowe występują u nas w podwójnem ugrupowaniu: są to albo zubożali szlachcice, studenci, służący — filuci, chłopi, oszuści, samochwałowie, ewangielicy, schizmatycy albo też Tatarzy, Kozacy, Rosjanie, Białorusini, Litwini, Niemcy i t. d. [7])

W białoruskich intermedjach bogactwo postaci charakterystycznych jest stosunkowo niewielkie, ukazują się w nich po największej części chłopi Białorusini, przedstawieni zwykle w karykaturze; „są oni nie do wiary głupi, niepojętni, przesądni, prości, ale niepozbawieni pewnego humoru, chytrości i zrozumienia kulturalnych warunków ówczesnego życia, a także stosunków towarzyskich i poszczególnych członków polsko-litewskiego społeczeństwa" [8])

Należy jednak zauważyć, iż te postacie wprowadzono jako typowe w celu rozweselenia widzów, dlatego też nigdzie nie spotkamy się ze scenami, mającemi charakter polityczny lub odcień społecznych niechęci. Sprawy te w białoruskich intermedjach nie grają żadnej roli, tylko w jednej ze znanych komedyj, pochodzącej ze smoleńskiego seminarjum duchownego, uwydatniła się niechęć Białorusina do Polaka, [9]) co należy przypisać wpływom dramatu ukraińskiego, w którym ukazuje się często Polak już to jako surowy i bezwzględny pan, już też jako szlachcic-samochwał, który zwykle ponosi klęskę ze strony kozackiego mołojca.

Białoruskie postacie nie mają w sobie zadzierżystości ani fantazji ukraińskiej; tłumaczy się to oczywiście stosunkami politycznemi, jakie wytworzyły się na Białorusi i Ukrainie; tu i tam były one inne.

Ważnym natomiast czynnikiem, uwydatnionym w intermedjach białoruskich, jest kwestja religijna i wyznaniowa. Można to wyjaśmić tem, że autorowie na mocy swego stanowiska starali się przedewszystkiem wziąć pod uwagę tę sprawę, którą uważali za najważniejszą i najpilniejszą, wskutek czego wprowadzali chętnie do akcji dyskursy albo teologiczne albo też o wartości wiary rzymsko-katolickiej lub unickiej w stosunku do prawosławnej.

Jeśli w końcu weźmiemy pod uwagę wystawiane intermedja ze stanowiska artystycznego, to trudno przykładać do nich zbyt wysoką miarę, gdyż były one przeznaczone do użytku szkolnego i grane na scenie konwiktowej. Ale nic w tem dziwnego, gdyż wogóle sztuki konwiktowe „spadały do poziomu mierności, a nawet wstydliwej pospolitości", a wogóle „w produkcji teatralnej kolegjów jezuickich panuje przerażająca przeciętność". [10]) Ale zresztą do tych pierwocin białoruskiej literatury trudno stosować wymagania zbyt wysokie, mają one raczej tylko wartość historyczną.

d. c. n.

Józef Gołąbek.

[5]) Е. Ѳ. Карскій — dzieło cyt., str. 214

[6]) Sprawę tych widowisk na Boże Narodzenie, należących do teatru wybitnie ludowego, odkładamy do specjalnego opracowania.

[7]) Al. Brückner — dz. cyt., 225.

[8]) Е. Ѳ. Карскій — dz. cyt., str. 215.

[9]) P. niżej.

Teatr Popularny.

(Ankieta „Życia Teatru").

29.

„Teatr popularny" jest niewątpliwie teatrem nie zbyt dawnych czasów. Nie sposób bowiem za „popularny" uznać teatru greckiego, ani średniowiecznego, ani nawet Elżbietańskiego. Były to bowiem raczej teatry *powszechne, ludowe* lub w pewnem znaczeniu — narodowe, t. zn. teatry, oparte na kulturze — mimo wszelkich różnic społecznych - wspólnej mniej więcej całemu prawie ówczesnemu ogółowi społecznemu. Były i u nas zadatki takiego powszechno-narodowego teatru, jak to starałem się wykazać w artykułach p. t. „*Czy mamy teatr narodowy?*" (Życie Teatru Nr. 1—7, 1925); zadatki jednak później niespełnione, stłumione na rzecz teatru „oświeconego". Jakkolwiekbądź, Polska stanowiła pod tym względem skrajny tylko przykład rozwoju, który w zasadzie dokonał się w wszystkich społe-

[10]) St. Windakiewicz — Teatr kollegjów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków 1922, str. 11.

czeństwach europejskich równolegle z ogólnem zróżnicowaniem się społecznem i kulturalnem. Niewątpliwie, teatr „powszechny", teatr w nowoczesnem tego słowa znaczeniu „narodowy" stanowi dziś znowu ideał wszystkich uświadomionych narodów kulturalnych. Na razie jednak, ideał tylko. Różnice społeczne, a zwłaszcza kulturalne bowiem są jeszcze nazbyt znaczne, by „słowo stać się mogło ciałem". W organizacji naszego życia teatralnego musimy liczyć się z faktycznem uwarstwieniem społeczeństwa, wykluczającem możliwość jednego teatru „powszechnego", „kulturalnego" i „narodowego" zarazem. Dziś jeszcze uzasadnionym, a nawet koniecznym jest postulat odrębnego „teatru *popularnego*" czyli — dosłownie „teatru *ludowego*".

Wszystko, rzecz jasna, zależy od tego, jak się to słowo „lud" rozumie. Na szczęście, nie o socjologiczne ani o polityczne jego znaczenie idzie, lecz o czysto kulturalne—a temsamem poniekąd psychologiczne. Byłoby — zdaniem naszem — nonsensem przeczyć istnieniu różnic kulturalnych pomiędzy różnemi warstwami społecznemi — ze względu na ich zasadniczą różność polityczną. Na nic tu nie przyda się naiwne idealizowanie „kulturalne" ludu, choćby płynące ze szlachetnego skądinąd idealizmu demokratycznego. To też za zupełnie fałszywe uważam te opinje, które określając teatr popularny, jego zadania, repertuar inscenizację, to wyciągają go na wyżynę teatru idealnego, nie krępowanego żadnemi ograniczeniami, bezwzględnie „twórczego". Autorom tych opinij przyświeca zapewne — nieświadomie — jakiś wymarzony przez nich lud przyszłości, z przeszłości zaś chyba – lud grecki; jedno tylko w wywodach ich do pewnego stopnia uznaćby można za słuszne, a mianowicie pogląd na lud, jako element świeży, niazepsuty jeszcze kulturalnym snobizmem, z niestępionemi nerwami i instynktami — i, co zatem idzie, domaganie się dlań teatru, odpowiadającego jego potrzebom i prawom. Należałoby tylko określenia te nieco dokładniej oznaczyć, ażeby nie wywoływały wrażenia — fikcyj *ad usum Delphini*.

Otóż — stwierdzić musimy, że „ludu" w znaczeniu kulturalno-narodowej powszechności jeszcze nie mamy. Mamy natomiast różne kulturalnie nawarstwowione grupy społeczne. O „ludzie" w sensie *kulturalnym* mówimy, jako o pewnej masie społecznej, szerokiej i skądinąd bardzo różnorodnej w sobie a stąd nader trudnej do jakiegokolwiek ścisłego zdefiniowania — poza jedną właśnie cechą: niższej kultury (z dyferencjacją socjalną niema ten podział *tereotycznie* nic wspólnego, acz *praktycznie* lud obejmuje przeważnie warstwy ekonomicznie także słabsze). Dla tego to „ludu" demokratyczne nasze poczucie sprawiedliwości domaga się również przydziału wszelkich dóbr kulturalnych. Dobra te jednak muszą być dostosowane do kulturalnego poziomu ludu. Przez ten poziom kulturalny rozumiem oczywiście — w tym związku — nie tylko pewną sumę wiedzy, wykształcenia, lecz nadewszystko istotny stopień i *rodzaj* wrażliwości. Za „humbug" uważam karmienie „ludu" utworami niedostępnemi ani jego umysłowości ani wrażliwości. Operujemy tu, rzecz jasna, pewnemi przybliżeniami w określaniu psychicznego przysposobienia ludu. Wątpliwości rozstrzygnąć mogą i winni bezstronni i umiejętni znawcy ludu, na terenie sztuki zaś, a specjalnie teatru, *eksperyment*. Opłaciłby się, gdyby doprowadził istotnie do pewnych wyników.

Opierając się tedy na tych „przybliżonych" danych o psychice „ludu", stwierdzamy, nie wdając się już w bliższe uzasadnienia:

1. „Teatr popularny" w znaczeniu teatru „powszechnego" uważamy za już—spóźniony, a zarazem za—jeszcze przedwczesny;

2. „Teatr popularny" oznaczać może jedynie teatr dla „ludu" (sc. miejskiego) — nie t.zw. „teatr ludowy"—„lud" rozumiejąc w sensie kulturalnym, a nie socjalnym;

3. „Teatr popularny" nie wyklucza teatrów specjalnych, klasowych, „zawodowych", jak np. robotniczych, żołnierskich, wiejskich (włościańskich), szkolnych, t. j *amatorskich*, a temsamem mających przeznaczenie zgoła inne;

4. „Teatr popularny" w powyższem znaczeniu jest postulatem kulturalnym, już choćby z tego względu, że dzięki swojej naturze stanowi najłatwiejszą i najbardziej działającą formą sztuki; stąd też obowiązek uprzystępnienia tego teatru najszerszym warstwom zapomocą tanich wstępów należy do gminy albo państwa;

5. „Teatr popularny" me swoje odrębne zadania: winien „bawić" i „wychowywać", — oczywiście jedno i drugie w sensie estetycznym i etyczno kulturalnym;

6. Stąd wypływają dalsze postulaty, odnoszące się do repertuaru, inscenizacji i stylu gry w „teatrze popularnym"; wypływają one zresztą nie tylko z określenia celu i zadań „teatru popularnego", lecz także z pewnych *właściwości psychicznych* tej masy społecznej, którą określiliśmy jako „lud". Są to—zdaniem naszem — przedewszystkiem: *widowiskowość* oraz *ideowość*, do których dodaćby należało: *realizm*, łatwa *wzruszeniowość* i zamiłowanie do *komizmu* (żądza i łatwość śmiechu), oraz wynikające z większej „naturalności" ludu — prostota słowa i myśli, żywiołowość emocjonalna, świeżość wyobraźni.

7. Wymienione właściwości psychiczne widowni ludowej oraz cel „teatru popularnego" winny z jednej strony powstrzymywać go od zbyt pochopnego, na optymistycznem idealizowaniu „ludu" opartego wynoszenia się na poziom teatrów „wielkich", z drugiej jednak strony zapewniają mu a raczej wprost domagają się jego odrębności pod względem repertuaru, inscenizacji i stylu gry.

8. Z „teatru popularnego" wyłączyć tedy należy repertuar złożony z utworów płytkich i płaskich, bezmyślnych lub tendencyjnych, nazbyt literackich i psychologicznie (lub ideowo) fincezyjnych, — inscenizację zbyt wyszukaną, sztuczną, „eksperymentalną" (np. dekoratywnie uproszczoną i t d.), oraz styl gry przesadnie naturalistycznej lub dziwacznie formistycznej. Uprawiać natomiast winien „teatr popularny" przedewszystkiem utwory o silnej konstrukcji dramatycznej, zajmującej fabule, żywej w tempie akcji, wyraźnym rysunku postaci, utwory ideowe a więc wyrażające pewien łatwo uchwytny „sens" głębszy— arcyludzki a nie tendencyjny, — realistyczne lub zupełnie fantastyczne (nie naiwne ani symboliczne!), w różnej mierze z sztukami poważnemi komedje i farsy (byle nie bulwarowo-kabaretowe); inscenizacja (poza ogólnemi i znanemi postulatami) winna iść po linji prostej, surowej prawdy albo (w utworach fantastycznych) naiwnej baśni lub groteski; kłaść nacisk nie tyle na melodykę słowa, ile na rytmikę, a przedewszystkiem na gest i mimikę — z lekkę choćby przesadą, oczywiście nie w guście „szmiry", ile raczej w stylu gry kinoscenicznej.

Nie może być naszem zadaniem układać listy odpowiednich utworów dramatycznych z literatury polskiej i obcych. W myśl uwag powyższych szukaćby ich oczywiście należało raczej na wyżynach dramatu, niż w sferze dramatyki niższej.

Józef Mirski.

30.

Teatr jako zagadnienie kultury zajmuje wszystkich, nie może być zatem sługą ani pewnych tendencyj politycznych, ani pewnych klas społecznych na widowni, nie może też być poświęconym wyłącznie pewnym koterjom klasowym, wtedy bowiem traci swą istotną cechę... popularności.

Odpowiadając na pytanie „jaki repertuar powinien mieć teatr popularny" — nie odpowiem w tej formie jak to uczynili moi wielce szanowni poprzednicy, którzy prawie że zgodnie przerzucili postawione pytanie na forum „polityki teatralnej" t. j. na forum zagadnienia: „jak być w teatrze powinno" i co powinien teatr uczynić, aby stać się popularnym... ..u widzów. Z tego punktu widzenia odpowiedź dziś jest prosta: ...powinien przemienić się w cyrk lub menażerję, lecz nie cyrk lub menażerję ze stanowiska konieczności scenicznej a la Tairow, lecz w cyrk i menażerję ze stanowiska widza t. j. dla drogodzenia niskim instyktom tłumu na widowni.

Repertuar teatru powinien być artystyczny, suggestywny lecz od widza stanowczo nie zależny, a szukanie nowych dróg i nowych wartości teatralnych powinno być pierwszem zadaniem teatru jako wyrazu kultury. Teatr polski powinien być zatem w pierwszym rzędzie sprawdzianem kultury polskiej, a jego repertuar powinien rozprzestrzeniać się na cały okres trwania tej kultury, a więc od pierwszych zacządków dramatu polskiego aż do czasów najnowszych. Repertuar jest kwestją formy, która przy trwałości idei teatru jest zmienna i zawsze nowa. Czyż ma to być prerogatywą „barbarzyńskich" Niemców, że rokrocznie wtłaczają w głowy swych ziomków stary swój repertuar klasyczny, a setki wykształconych reżyserów wysilają tylko swe mózgi by stare utwory Schillera i Goethego co raz to w innej pokazać formie? A gdzież jest nasz repertuar klasyczny? A „Misterjum o męce Pańskiej" naszego Schillera, a „Skalmierzanki" nie są dowodem, że można rzeczą starą i oklepaną zainteresować jeszcze polską publiczność, karmioną dotychczas tak wydatnie „Hiszpańskiemi muchami"... Repertuar nasz jest wielki lecz są przeważnie mali ludzie teatru .. Chcąc być konsenkwentnym nie będę mówił o różnicy między teatrem „popularnym", a innemi jego wywieszkami i doczepkami, gdyż tej różnicy nie uznaję. Teatr jest jeden i to popularny a etymologja wyrazu „popularny" wskazuje, co on oznaczać powinien, zupełnie zaś obojętnem jest czy i kto siedzi na widowni. Niestety mała opieka i zainteresowanie się oficjalnych czynników kultury, a więc rządu, miast etc. powodują, że każdy prawie nasz teatr o swą „politykę" teatralną, a więc o swój stosunek do widowni dbać musi bo z czegożby żył i istniał? Jeśli zatem upadł teatr tej miary, co im. Bogusławskiego w Warszawie, gdzie po raz pierwszy od lat 30 widziałem wiecznie żywego starego Szekspira w nowej, a żywotnej formie („Opowieść zimowa"), gdzie niezdarny elaborat dramatyczny liryka Micińskiego „Kniaź Potomkin" urósł do rozmiarów wstrząsającej wizyj rewolucyjnej — to nie wina teatru ani aktorów, lecz tylko tej publiczności, która stwarza dla teatru coraz to nowe nazwy, jako kryterja popularności, a która go należycie nie popiera. Dla tej to publiczności nasze teatry niestety grać muszą. Cyrk, menażerja, Harry

Peel i Jackie Coogan oto hasła teatru „popularnego" — okiem mojem na widowni widzianego.

Teatr dla teatru!... bez nazwy!...bez wywieszki!... dla pełni dykretnych i subtelnych wrażeń i podniet artystycznych... dla jednej chwili uniesienia i ekstazy...

Dr. Henryk Orzechowski.

31.

Redakcja „Życia Teatru" otrzymała cały szereg odpowiedzi na ankietę od czytelników pisma. Świadczy to o żywem zainteresowaniu, jakie wzbudziła ankieta. Nie mogąc oczywiście ogłosić wszystkich tych głosów, poprzestajemy na zacytowaniu najcharakterystyczniejszych uwag.

Kilku czytelników zwraca uwagę na doniosłość prac Schillera, którego uważają oni za świetnego inscenizatora i reżysera. Jeden z entuzjastów pisze: „Nareszcie tron osierocony po Pawlikowskim zajął genjalny reżyser, jakiego pozazdrościćby nam mogły największe teatry zagranicą". Ale równocześnie zwracają uwagę niektórzy na jednostronność repertuaru, który spowodował zmniejszające zainteresowanie się teatrem im. Bogusławskiego.

Jeden z czytelników tak ujmuje zadania teatru popularnego:

„Uważam, że repertuar teatru popularnego powinien być najprzedniejszy. Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Wyspiański, Szekspir i Moljer—oto fundamenty repertuarowe, obok których miejsce znaleźć powinna najnowocześniejsza twórczość dramatyczna. Specjalny nacisk powinien być położony przez kierownictwo na twórczość Wyspiańskiego, którego dotąd prawie nie znamy. Różnicy między teatrem popularnym a innym nie powinno być żadnej, a jeśli takowa koniecznie ma się zaznaczyć, to teatr popularny, którego uważam za wychowawczy, powinien stać pod każdym względem wyżej od teatru dzielnicowego. Widz teatru popularnego musi wynieść z pracy jego kierownictwa i wykonawców jaknajlepsze wrażenie. Żadnych tanich rozrywek i przesadnej „ludowości" w rodzaju „Podróży po Warszawie" i „Wesela w Ojcowie" i innych bzdurstw ludowo-tradycyjnych, na które dzisiejszy widz, choćby najbardziej niewybrednego smaku, reaguje z uśmiechem politowania".

Inny znowu (a jest nim kierownik ajencji wydawnictw scenicznych, p. S. Rechtleben) tak określa zadania teatru popularnego:

„Teatr popularny—jest to przedewszystkiem taki teatr, do którego mogłyby chodzić masy. Takiego teatru dotąd w Polsce niema. Niema go dlatego, że pod pojęcie „popularny" podciągano wszystko, byle nie to, co niem jest naprawdę.

Przy rozpatrywaniu spraw teatralnych zapomina się zwykle o jednem, a mianowicie, że w Polsce z powodu istniejącego analfabetyzmu w szerokich masach potrzeba teatru w tychże masach jest mało odczuwaną i że skutkiem tego masy te wcale do teatru nie chodzą. Tym stanem rzeczy nie interesowały się rządy zaborcze, gdyż wcale im na tem nie zależało, ażeby w masach budzić i utrzymywać ducha kultury. Co innego w Polsce niepodległej Tu czynnikom rządzącym przedewszystkiem a sferom kulturalnym w szczególności winno zależeć na tem, aby możliwie jaknajszersze masy korzystały z dobrodziejstw kultury. Chodzi o to w pierwszym rzędzie, ażeby teatr spopularyzować, t. j. żeby uczynić go dostępnym dla wszystkich, a przedewszystkiem dla najbardziej szarych mas. Popularyzacja teatru jest konieczna wewszystkich dzielnicach państwa, a w każdej z innego powodu. W b. Kongresówce celem szerzenia kultury a nawet oświaty, w Wielkopolsce i na Pomorzu dla niesienia masom czystego języka polskiego i przyzwyczajenia ich do myślenia po polsku, w Małopolsce zaś oprócz szerzenia kultury, dla podtrzymania zakorzenionych tam tradycyj literacko-teatralnych.

Gdy się te względy przyjmie pod uwagę, a także i to, że teatr popularny winien przy minimum cen biletów dawać maximum wysiłków artystycznych, to należy przyznać, że organizacja tak doniosłych poczynań powinna leżeć w rękach państwa.

Żeby masy do teatru przyciagnąć i przyzwyczaić, należy im dać taki repertuar, jaki danej dzielnicy najbardziej odpowiada. Nie winna tu istnieć kwestja dania wysokowartościowego, klasycznego lub literackiego repertuaru.

Istnieje natomiast jedna jedyna kwestja dania takiego repertuaru, jaki na początek, względnie na okres może dłuższy, zależnie od danej dzielnicy, dać należy, aby masy te do teatru pociągnąć i doń przyzwyczaić. Do słuchania sztuk klasycznych i literackich potrzeba wyrobienia kulturalnego, potrzeba rozsmakowania się w teatrze i często się przekonywamy, że nawet ta publiczność, do której zwykliśmy przykładać wyższy miernik kulturalny, nie wytrzymuje próby. Przykład: „Świętoszek" i „Kniaź Patiomkin" z ostatnich czasów.

Należy więc działać na masy prymitywne środkami prymitywnemi, czyli z jednej strony repertuarem czysto ludowym, t.j. niekoniecznie takim, żeby się akcja toczyła zawsze w sferze ludowej, lecz takim, gdzie uczucia są wyrażane silniejszemi i dobitniejszemi akcentami, aby

tem mocniej uderzać w mało wrażliwe i dostępne masy, z drugiej zaś strony repertuarem pełnym obrazowości z przydatkami plastycznemi, tanecznemi i śpiewnemi".

Na ogół jednak czytelnicy sprzeciwiają się wystawianiu wszelkiego rodzaju „bomb". Jeden z nich pisze: „Dużo grzechów popełnił dyr. Schiller. Ale nie znaczą one nic wobec zasługi, że teatr popularny potraktował on jako teatr artystyczny. Za to, że nie klepał robociarza po ramieniu lecz dał mu artystyczne przedstawienia, należy mu się głęboka wdzięczność".

32

Zabierając ostatni głos w ankiecie na temat teatru popularnego, dziękuję przedewszystkiem tym wszystkim, którzy byli łaskawi zabrać w niej głos. Ankieta spełniła swe zadanie: udowodniła ona, że niepodobna traktować teatru popularnego jako gorszego wydania teatru innego, że, przeciwnie, powinien to być teatr o jak najwyższym poziomie artystycznym. Jaki charakter teatr popularny, a więc przedewszystkiem *tani* mieć powinien — jest rzeczą indywidualności kierowników. Charakterystyczne jest zdanie kierownika Sceny Robotniczej w Łodzi, pana Szackiego, który w swej odpowiedzi na ankietę podkreślił, że na repertuar „robotniczy" chodziła przedewszystkiem inteligencja a robotnik chce w teatrze — poezji. Oczywiście istnieje i powinna istnieć specjalna literatura teatrzyków czyto ludowych czy też podmiejskich w rodzaju Krumłowskiego czy Turskiego, ale nie ma to nic wspólnego z teatrem dla szerokich mas, obejmującym całokształt twórczości scenicznej. Wiedeński „Volkstheater" konkuruje co do poziomu z „Burgtheatrem", jest jednak *tańszy* a więc dostępniejszy dla mas. I stworzenie takiego teatru jest obowiązkiem miasta. Taki teatr może być istotnie teatrem w całem tego słowa popularnym, a więc najwięcej uczęszczanym.

Wiktor Brumer.

Uwagi o inscenizacji „Samuela Zborowskiego".

Przykre nieporozumienie z wystawieniem „Mazepy" w Teatrze Narodowym wszystkich chyba przekonało dobitnie, że do stworzenia z dramatów Słowackiego artystycznego naprawdę widowiska nie wystarcza posiadanie kilku świetnych aktorów, utalentowanego malarza dekoracji i błyskotliwej realistycznej rutyny reżyserskiej.

Bajecznie kolorystyczny talent poetycki Słowackiego wymaga niewątpliwie równie kolorystycznej i fantastycznej, a przytem teatralnie plastycznej koncepcji inscenizacyjnej. Słowacki, który, mówiąc słowami Wyspiańskiego, widział w swej „duszy teatrze" zdarzenia swych dzieł scenicznych niewątpliwie barwnie i plastycznie, nie zaopatrywał jednak swych dramatów w szczegółowe uwagi inscenizacyjne. Tem lepiej dla inscenizatora: tem mniej pretekstów dla skrępowania jego myśli twórczej.

Mało jednak znam w polskiej teatrologji twórczych projektów inscenizacyjnych w stosunku do utworów Słowackiego. Ostatnio ukazał się „Samuel Zborowski" w transkrypcji scenicznej Cezarego Jellenty[1]).

Niewątpliwie możnaby długo i szeroko dysputować, czy jakie inne dzieło Słowackiego nie zasługuje bardziej na opracowanie sceniczne. Lecz p. Jellenta dojrzał w „Zborowskim" „ukryte w nim lub mglisto zakreślone kszałty sceniczne". I dlatego trzeba się z tą pracą zapoznać.

Do swej transkrypcji autor, entuzjastyczny badacz Słowackiego, doszedł drogą dosyć zuchwałych poczynań z tekstem oryginalnym, dokonując: 1) skreśleń i skrótów, 2) przestawień i przesunięć, 3) wyodrębnień plastycznych.

Co do pierwszych, to skoro Jellenta, jak twierdzi, operuje „li tylko mową Słowackiego", można je ostatecznie traktować jako daleko posuniętą korektę „ołówka reżyserskiego". Drugie wskazują na regulowanie przez opracowującego ogólnej kompozycji utworu. Trzecie mają znaczenie par excelence teatralne i wykazują niepośledni zmysł sceniczny w połączeniu z pietyzmem dla słów poety.

W tej sferze rozważań, o ile trzeba zgodzić się z p. Jellentą, że w oryginale rola Lucyfer—Bukary—Adwokat jest przygniatająco za wielka dla sztuki teatralnej, to zadziwić musi kryterjum, na którem opiera się, dochodząc do tego wniosku.

Mówi bowiem w swych wyjaśnieniach, że rola ta „nie mieści się psychologicznie w ramach jednej postaci, bez uchybienia zasadzie jakiego takiego prawdopodobieństwa".

Tylko nawyki naturalistyczne w myśleniu o sztuce mogły nasunąć świetnemu znawcy i zwolennikowi najfantastyczniejszego z polskich mistyko-romantyków takie moty-

[1]) Juljusza Słowackiego Samuel Zborowski dramat fantastyczny. Transkrypcja sceniczna Cezarego Jellenty. Nakładem Tow. „Rapsod".

wowanie w stosunku do „Samuela Zborowskiego“, w którym Słowacki nie chciał i nie mógł liczyć się z prawdopodobieństwami realistycznego psychologizmu!

Ślady tych nawyknień są na szczęście w wyjaśnieniach, a bardziej jeszcze w samem opracowaniu, niezmiernie rzadkie, powyższy zaś podkreśliłem jako usterkę metodyczną.

W ogólnym rysie opracowanie przedstawia się jak następuje:

Na początek transkrypcji p. Jellenta daje „prolog“, będący w treści niejako zapowiedzią najważniejszgo zdarzenia dramatu. Akcja umiejscowiona jest przed bramą Złotego Grodu z proroctwa Św. Jana a wypełniona dwugłosem Heljona i Lucyfera na temat sztuki i wejścia do złotego miasta.

Odsłona pierwsza wprowadza nas do gotyckiej komnaty zamku Księcia Poloniusza. Niewątpliwie nie przesłanki historjozoficzne podyktowały ten styl wnętrza inscenizatorowi, intencja wskazała mu nań jako na najbardziej odpowiadający tonowi akcji formalnej tej sceny. Ciekawe, jak dalece Jellenta uświadamiał sobie istotę konfliktu plastyczno-uczuciowego gotyckiego wnętrza z egipską perspektywą wizji Eljona za oknem. Jest to w każdym razie ciekawa koncepcja jednoczesnej realizacji scenicznej dwu rzeczywistości poeteckich. Może wizja Eoljona stałaby się bardziej plastyczna, gdyby realizować ją z pomocą barwnego filmu.

Sceny Walkirji, spotkanie Heljona z córką rybaka, pęknięcia kładki pod młodemi i obłąkanie księcia, składają się na odsłonę drugą, realizowaną w skalistej okolicy. To skumulowanie drobnych fragmentów w całość trzeba uznać za usprawiedliwione ze względów kompozycyjnych i zręcznie wykonane.

Odsłona trzecia transkrypcji umiejscowiona w kaplicowej komnacie zamku zgadza się dość dokładnie z odpowiednią sceną oryginału, poczynając od rozmowy Bukarego z Biskupem, kończąc na wejściu duchów ze Zborowskim na czele do komnaty obłąkanego księcia, w którego wcielił się duch kanclerza Jana Zborowskiego.

Również mało odbiega od oryginału faktura odsłony czwartej „w królestwie podwodnem oceanie“; tylko na końcu wprowadza inscenizator Heljona, który mówi skróconą partję chóru duchów.

Scenę oryginału w krainie nadziemskiej Jellenta rozbił na dwie odsłony: piątą i szóstą.

Piąta, najdłuższa ze wszystkich, zawiera większą część obrony Zborowskiego, zmieniającej się w oskarżenie Kanclerza, a prowadzonej przez Adwokata-Lucyfera i Heljona („Ja“ — Słowackiego?) Słusznie też i zręcznie części przemówienia Bukarego Jellnta włożył w usta ad hoc stworzonych postaci pani Zborowskiej i paru szlachciców. Dobre też było wprowadzenie dzieci Zborowskiego.

Akcję odsłony szóstej lokalizuje inscenizator pod kwitnącą jabłonią pojednania. Rehabilitowany Zborowski z Kanclerzem podają sobie ręce nad zwłokami Adwokata-Lucyfera. A Chrystus wskrzesza go w osobie Heljona, który wzywa wszystkich do wstępowania w sfery anielskie. Głos Chrystusa oznajmia tryumf ducha.

Wreszcie w epilogu pochód duchów ze Zborowskim na czele wchodzi do cudownego miasta, śpiewając: „chwała na wysokościach i jeszcze raz chwała“.

Zborowskiemu w tej formie brak jednak zasadniczej równowagi elementów. Cały ciężar dzieła spoczywający w słowie poetyckiem padającem niemal wyłącznie z ust Lucyfera i Heljona, dwu postaci stanowiących właściwie jedność rozdwojoną, nie równoważy się z plastycznym ruchem brył, w danym wypadku ruchem aktorów. I kolorystyczna kompozycja przestrzeni scenicznej i chóru duchów różnego autoramentu wszystko to staje się słabo ożywionem tłem dla duetu Lucyfer-Heljon.

Aby inscenizacja „Samuela Zborowskiego“ nie stała się duetem deklamacyjnym na tle żywego obrazu, co szczególniej zagraża w odsłonach 4-ej, 5-ej, i 6-ej, trzebaby dalej pójść w kierunku, wskazanym przez Jellentę, skracając jeszcze wydatniej długie przemówienia. Wówczas może straci coś poezja i refleksja mistyczna, ale teatr na tem zyska.

Jeszcze jedna drobna uwaga.

Poco autor transkrypcji zaprasza do współpracy w inscenizacji malarzy formistów i ekspresjonistów „wszystkich skrajów i typów.“ W swojem intuicyjnie świetnem wyczuciu widowiska orjentuje się, że niepotrzebni mu malarze różnych kierunków, lecz jeden konstruktor, lub jeden skordynowany zespół konstruktorów przestrzeni scenicznej dla widowiska w jego całej rozciągłości, którzy wymową kształtów, barw i świateł łączyliby się z aktorami w potężną orkiestrę TEATRU.

Tadeusz Nałęcz-Lipka.

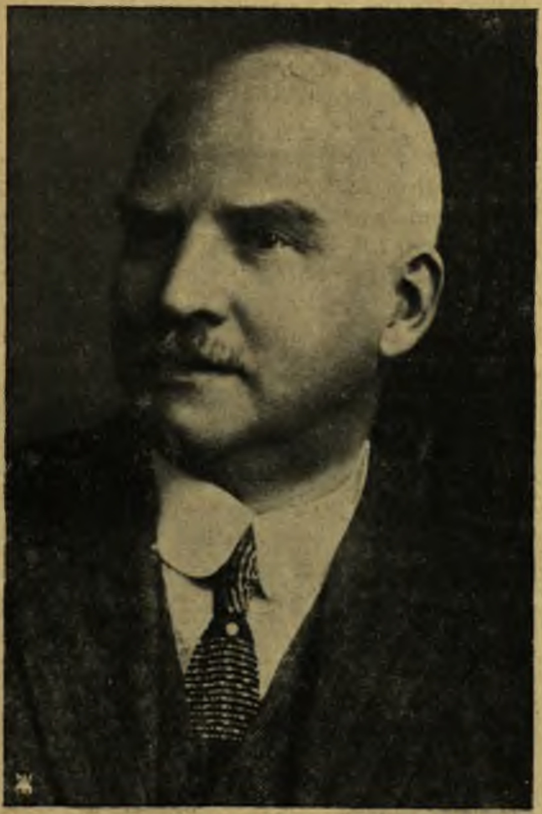
SEZON TEATRALNY 1924/1925.

Teatry warszawskie w sezonie 1924|1925.

I. TEATR WIELKI.

Sezon bieżący rozpoczął się dopiero 11 października, lecz — mimo to—opera wystawiła znacznie więcej utworów niż w poprzednim sezonie. A jednak niepodobna nazwać tego sezonu lepszym od zeszłorocznego. Przeciwnie. Wiele zmieniło się na gorsze a tam, gdzie oczekiwano poprawy, zupełnie ona nie nastąpiła.

Głównym grzechem opery warszawskiej było zupełne zlekceważenie twórczości pol-



Fot. J. Malarski

E. Młynarski
(dyrektor opery warszawskiej).

skiej. Jest rzeczą doprawdy karygodną, że teatr tak wydatnie subwencjonowany i przynoszący olbrzymie deficyty, służył wyłącznie muzyce obcej. Teatr, który „raczył“ wystawiać w skandalicznej inscenizacji „Halkę“ czy „Straszny dwór“, teatr, który nic jakoby niewie o Szymanowskim, Różyckim, Opieńskim, Szelucie i i., który nie poczuwa się do obowiązku wystawienia „Zemsty“ Noskowskiego nie zasługuje na najmniejsze pobłażanie. Teatr taki przynosi polskiej kulturze teatralnej i muzycznej więcej szkody niż pożytku. Zdaje się wmawiać w nas i w obcych, wcale licznie uczęszczających do naszej opery, że muzyki polskiej nie posiadamy. Ośmiela (jak się to zdarzyło tego roku w operze warszawskiej) do lżenia muzyki Moniuszki przez obcokrajowców, pobierających w tejże operze gaże. Nie żądamy wszakże popierania miernot, żądamy spełnienia kardynalnego *obowiązku* wobec prawdziwej *twórczości*. A spełnienie tego „obowiązku“ np. wobec „Strasznego dworu“ mogłoby być wprost rewelacyjne, otworzyłoby oczy artystów i ogółu na wielkie walory sceniczne, tkwiące w tej komedji operowej. Skoro musimy wzorować się zawsze na czynach zagranicy, naśladujmy w tym względzie Czechów, którzy potrafili i swoim i obcym umiejętnie zaprezentować „Sprzedaną narzeczoną“ Smetany. Ale by spełnić ten „obowiązek“ należy mieć *miłość* wobec sztuki polskiej. Kierownictwo opery nietylko miłości, ale nawet sympatji wobec polskiej twórczości nie okazało. I jakże może być mowa o rozwoju opery polskiej, skoro *subwencjonowana* opera warszawska z taką się do niej odnosi obojętnością.

Jest to grzech naczelny i zasadniczy opery warszawskiej w bieżącym sezonie. Wystarczy w zupełności, by działalność opery jako teatru *polskiego* całkowicie zdyskwalifikować. Ale nie jest to grzech jedyny.

W sprawozdaniu, ogłoszonem na tem miejscu przed rokiem, zwróciłem uwagę na jedną dodatnią stronę prac opery warszawskiej, spowodowaną przez oddanie reżyserji utalentowanemu reżyserowi, p. Popławskiemu a mianowicie na „teatralizowanie“ opery. Nie ulega wątpliwości, że opera jest *teatrem*, działającym nie poprzez słowo, lecz muzykę. Ale teatrem. O tem dotychczas niezdawano sobie, nietylko zresztą u nas, jasno sprawy.

Reżyserja Popławskiego zdawała się pchnąć operę na nowe tory. Śpiewacy zmieniali się w śpiewających aktorów. Nie bez znaczenia i wpływu był tutaj eksperyment L. Schillera z śpiewakami—amatorami w „Nowym Don Kiszocie“ w Reducie. Otóż w sezo-

nie bieżącym praca Popławskiego zaznaczyła się jakgdyby pewną rezygnacją. Czyniło to wrażenie, że Popławski uległ ogólnej atmosferze, panującej w naszej operze i „życiem“ i „ruchem“ w „Carmenie“ czy „Śpiewakach norymberskich“ zastępował dawne, tak często



Z. Chmielewski (Brutus) i A. Socha (Cassius) w „Juliuszu Cezarze“. (Teatr im. Słowackiego)

szczęśliwe, pomysły reżyserske w „Kuglarzu“, „Pajacach“ czy „Fauście“. Popławski jest zbyt prawdziwym artystą, by nie zdawał sobie z tego sprawy. Tak. Do opery zajrzała na nowo „kawalszczyzna“. Trochę przefasonowana, trochę bardziej pomysłowa, ale niemniej pozbawiona twórczych momentów. Drugi akt „Carmeny“ przypomniał Popławskiego artystę, ale to zbyt mało w całokształcie pracy. „Zygfryda“ Wagnera przygotowano bardzo pobieżnie i Popławski mógł nadać tylko ogólny charakter przedstawieniu, które oparło się o większą lub mniejszą intuicję poszczególnych śpiewaków. Trudno wymagać, by w krótkim terminie przygotowano „Zygfryda“ w ten sposób jak na to dzieło Wagnera zasługuje. I to co zrobiono jest wiele. Ale wszakże Wagner chyba zasługuje na większy pietyzm. Widza zaś nie interesuje zupełnie w jakich warunkach utwór przygotowywano i w jakim terminie go wystawiono. Widza interesuje tylko *jak* operę wystawiono. A wystawienie „Zygfryda“ było zupełnie — zarówno pod względem reżyserskim jak i dekoracyjnym — banalne; pod względem muzycznym opracował „Zygfryda“ Dołżycki b. starannie. Wystawienie „Śpiewaków norymberskich“ było wprost karygodne. Nie wolno było dzieła Wagnera, w którem tak skojarzone jest nierozerwalnie słowo z muzyką wystawiać w skandalicznym przekładzie. Nie wolno było śpiewakom zacierać słów, gdyż przez to komedja Wagnera straciła zupełnie swój wyraz. Nie wolno było wreszcie zatracać charakteru tej opery. Wystawienie więc „Śpiewaków“ było wysiłkiem, który poszedł na marne.

Pod reżyserją p. Freszla wystawiono dwie opery: arcydzieło Mozarta „Don Juana“ i ciekawą komedję muzyczną Ravela pt. „Godzina hiszpańska“. W „Godzinie hiszpańskiej“ stworzył debiutujący reżyser coś w rodzaju commedia dell'arte. Udało się to w zupełności. Wykonanie poszczególnych ról stało na wysokości zadania. Gorzej było z „Don Juanem“, którego potraktował reżyser jako widowisko dworskie. Ale tyczyło się to jedynie zewnętrznego opracowania opery. O pogłębienie tej tragedji komedjowej czy komedji tragicznej reżyser zupełnie się nie pokusił. Wykonawca roli tytułowej, p. Brzeziński dał szablon, pozatem głosowo nie mógł podołać zadaniu. Kochanki Don Juana były zaprzeczeniem jego ideałów miłosnych. A przecież nie tylko śpiew jest rzeczą decydującą o powodzeniu opery. Największym plusem przedstawienia były dekoracje Drabika, istotnie piękne i doskonale rozwiązujące szybką zmianę scenerji.

Bilans repurtuarowy przedstawia się więc następująco: „Zygfryd“ (gr. 9 r.), „Śpiewacy norymberscy“ (gr. 7 r.), „Godzina hiszpańska“ (gr. 4 r.), „Don Juan“ (gr. 8 r.), „Carmen“ w nowej inscenizacji (gr. 31 r.), „Andrzej Chenier“ (gr. 7 r.), którego wystawienie żad-



Scena z „Antychrysta“ Rostworowskiego. (Teatr Polski w Poznaniu).

nym względem artystycznym nie może być uzasadnione. Oczywiście jest to bilans *ilościowo* poważniejszy niż w poprzednim sezonie.

Jakościowo jednak przedstawia się raczej ujemnie.

Nie wyczerpuje to jeszcze grzechów opery. Kardynalnym grzechem było to, co w ubiegłym sezonie: zupełna obojętność wobec młodych sił śpiewaczych. Jest wśród nich niezwykle bogaty, wartościowy, umiejętnie używany głos barytonowy Mossakowskiego. Nie pomyślano o gruntowniejszem przygotowaniu aktorskiem togo młodego śpiewaka, który, pod umiejętnem kierownictwem, mógłby być główną ozdobą opery waszawskiej; Wermińskiej, artystce obiecującej i obdarzonej pięknym głosem mezzosopranowym, pozwalano na zgrywanie się, grożące dekadencją już na progu jej karjery scenicznej. Ukrywano starannie tak ładne glosy jak Budziszewskiej i Skoniecznej.

Z artystów starszych jeden tylko Michałowski okazał widoczny postęp: osiągnął on duży sukces śpiewaczy w partji Laporella w „Don Juanie“.

Bilans więc całorocznej pracy opery warszawskiej jest zły. A przecież opera nasza ma pierwszorzędnych kapelmistrzów (Młynarski, Dołżycki, Rodziński), utalentowanego reżysera (Popławski), świetnego malarza (Drabik), wybitnych śpiewaków (Dygas, Gruszczyński, Lewicka, Zboińska, Mokrzycka i i.).

Wina więc za całokształt pracy spada nie na artystów, lecz na kierownictwo. Ratowało ono sytuację gościnnemi występami. Występowała więc i egzotyczna Teiko Kiwa i Galeffi i Franci i i.

Występy te miały swe dobre strony, ale przyczyniały się — siłą rzeczy tylko *chwilowo* do ożywienia martwoty panującej w operze.

Opera ta wymaga pod każdym względem zasadniczej reorganizacji.

Wiktor Brumer.

Frekwencja w operze warszawskiej.

	Ilość osób	% frekw. osób. min.	max.	śred.
„Zygfryd“ — 9 przedstawień	8093	66	92	72
„Godzina hiszpańska“—4 przedst.	2542	37	66	56
„Carmen“ —31 przedst.	27332	40	95	72
„Andrzej Chenier“ — 7 przedst.	4419	41	72	50
„Don Juan“ — 8 przedst.	4890	30	83	57
„Śpiewacy norymberscy“ 7 przed.	3853	35	75	46

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Publiczność i część prasy krakowskiej odnosi się dość sceptycznie do działalności teatru im. Słowackiego. Pamięta ona ten okres, w którym co sobotę odbywały się premiery a występował w nich zespół, złożony z takich sił jak Solscy, Wysocka, Zelwerowicz, Sosnowski, Węgrzyn, Leszczyński, Weychert. Wskutek zmienionych warunków nietylko Kraków, ale wszystkie sceny prowincjonalne straciły wybitnych aktorów na rzecz Warszawy. Największą ambicją aktora stało się dostać



T Trzciński
(dyrektor teatru im Słowackiego).

się na jedną z scen stołecznych, które—w dodatku są w stanie dać aktorom gaże, znacznie przewyższające możliwości płatnicze teatrów prowincjonalnych. Dlatego wszelkie narzekania na dyrektorów scen pozawarszawskich, dotyczące braku gwiazd scenicznych nie mogą osiągnąć spodziewanego celu. Wysiłek dyrekcyj musi być skierowany w kierunku dobrego repertuaru i *jaknajstaranniejszego w obecnych warunkach* wykonania. Od czasu do czasu występ świetnego aktora warszawskiego może umożliwić wystawienie tych dzieł, które bez jego udziału nie mogłyby być przedstawiane.

Praca dyr. Trzcińskiego i nowego kierownika literackiego teatru, świetnego znawcy dramatu, T. Świątka stała pod znakiem wypełnienia tych zadań. Teatr im. Słowackiego miał w ubiegłym sezonie repertuar, *najracjonalniej postawiony ze wszystkich scen miejskich w Polsce.* Przedewszystkiem na pierwszem miejscu stawiała dyrekcja twórczość polską, której poświęciła (do 15 czerwca) 195 przedstawień, podczas gdy na obce przypadło 151. Teatr im. Słowackiego wystawiał nietylko utwory, wygrane już na innych scenach, ale wystawił już drugą nową sztukę Zegadłowicza („Alcesta" — grano 5 razy) podczas gdy stolica nie może jeszcze zdecydować się na wystawienie żadnego utworu tego interesującego poety i wystawił poraz



T. Świątek
(kierownik literacki teatru im. Słowackiego).

pierwszy w Polsce dramaty J. Hulewicza („Aruna") — 3 razy i Wandurskiego („Śmierć na gruszy") — 6 razy. Pozatem wystawił następujące dzieła polskie: „Wrogów bogaczy" Rittnera (6 razy), „Redukcję" Wł. J. Zalewskiego (10 razy), „Spadkobiercę" Siedleckiego (14 razy), „Turonia" Żeromskiego (8 r.), „Judasza" Tetmajera (6 r.). Wznowiono „Zaczarowane koło" (gr. 21 r.), „Legjon" (12 r.), „Dożywocie" (6 r.), „Wielkiego Fryderyka" (7 r.) „Horsztyńskiego" (4 r.), „Zemstę" (2 r.) i „Dziady" (14 r.). Pozatem wystawiono jako popołudniówki „Krzyżaków" (17 r.), „Betleem Polskie" (13 r.), „Miód kasztelański" (7 r.), „Szklaną górę" (20 r.), „Kościuszkę pod Racławicami" (4 r.). Obecnie wystawiono z powodzeniem poraz pierwszy w Krakowie „Nowego Don Kiszota" Fredry—Moniuszki.

Specjalne znaczenie miało wystawienie utworów Hulewicza, Zegadłowicza i Wandurskiego, na którego tężyźnie scenicznej niestety się w Krakowie nie poznano. Wystawiając te utwory teatr im. Słowackiego spełnił ten obowiązek wobec najmłodszej polskiej twórczości, jakiego żaden inny teatr w Polsce się nie podjął.

Z sztuk obcych szczególnie należy podkreślić pierwsze wystawienie w Polsce Claudela a mianowicie: „Zwiastowania" (gr. 8 r.), tudzież rapsodu starojapońskiego pt. „Kagekijo" (gr. 8 r.). Poraz pierwszy w Krakowie wystawiono „Juliusza Cezara" Szekspira (13 r.) i „Dona Juana" Zorilli (30 r.). Pozatem z dzieł szekspirowskich wystawiono jeszcze „Wiele hałasu o nic" a z Moliera „Skąpca".

Ponieważ w Krakowie istnieje teatr komedjowo-farsowy — Bagatela, dział ten stał w teatrze im. Słowackiego na ostatnim planie (wystawiono „Prawo pocałunku" i „Fotel 47" Verneuilla tudzież wznowiono „Ludkę" Vebera)

Z takiego plonu repertuarowego może być teatr im. Słowackiego prawdziwie dumny.

Wykonanie utworów nie zawsze stało na wyżynach. Przedstawienia cechowała jednak duża staranność, wielka dbałość reżyserska a niektóre młode siły okazały się więcej niż obiecujące. Z dawnej gwardji teatralnej prym wiodła i jako aktorka i jako reżyser St. Wysocka — Stanisławska, która grała „Arunę", „Alcestę", Marę w „Zwiastowaniu" młynarkę w „Zaczarowanem kole". Bednarzewska grała Katarzynę w „Spadkobiercy", Gilbertę w „Fotelu 47". Jednowski „Juliusza Cezara" i Siekierkę w „Spadkobiercy". Z młodszych sił coraz bardziej wybija się duży i wszechstronny talent Buczyńskiej (młynarka w „Zaczarowanem kole", Szalona w „Judaszu", „Ludka", Szejma w „Śpiewaku własnej niedoli" Dymowa) ładny talent liryczny Mazarekównej (Inez w „Don Juanie", Gabrjela w „Redukcji", Salomea w „Horsztyńskim", Beatrice w „Wiele hałasu o nic"), Bednarskiej (Amel w „Biurze pocztowem"), Kopczewskiej (Karin Bratt w „Romansie kryminalnym" Kaisera), Żmijewskiej (Nastazja w przeróbce scenicznej „Idjoty" Dostojewskiego), Kossockiej (Smugoniowa w „Przepióreczce"). Z mężczyzn wymienić należy Piekarskiego („Judasz", Karol Hetman w „Hidalli" Wedekinda), Białkowskiego (ks. Myszkin w „Idjocie"), Miarczyńskiego (Chudy w „Turoniu"), Szymańskiego (Przełęcki w „Przepióreczce", hr. Stennenho w „Romansie kryminalnym", Antoniusz w „J. Cezarze"), Sochę (Herakles w „Alceś-

cie“, Mickiewicz w „Legjonie“, Kasiusz w „J. Cezarze“, Don Luis w „Don Juanie“), Krasnowieckiego (Gustaw-Konrad), Modrzewskiego („Kagekijo“), Knobelsdorfa, Zawistowskiego, Pągowskiego a przedewszystkiem Chmielewskiego (Brutus, Szela w „Turoniu“, Obierzyński w „Spadkobiercy“, Niemy w „Wrogach bogaczy“, Boucatelle w „Prawie pocałunku“) Na ostatnich pięciu wywarła jaknajdodatniejszy wpływ praca w warszawskiej Reducie.

Wystawienie całego szeregu sztuk z wielkiego repertuaru umożliwiły gościnne występy Solskiego („Dożywocie“, „W. Fryderyk“, „Zemsta“, „Mieszczanie“, „Wiele hałasu o nic“, „Skąpiec“), wystawienie „Don Juana“ występ Węgrzyna i „udział“ świetnych dekoracyj Drabika. Jeżeli się weźmie pod uwagę ilość mieszkańców Krakowa, to „Don Juan“, osiągnął tu jeszcze większe powodzenie niż w Warszawie.

Jak z zestawienia powyższego wynika teatr im. Słowackiego pod dyrekcją Trzcińskiego — mimo trudnych warunków — stoi na wysokości swych zadań. Ale sprawozdanie to byłoby niekompletne, gdybym nie wspomniał o wydawanych przez teatr im. Słowackiego pod red. T. Świątka znakomitych „Listach z teatru“. W roku bież. ukazało się 6 numerów, poświęconych Rittnerowi, Wyspiańskiemu, teatrowi współczesnemu, Claudelowi, Zegadłowiczowi i Szekspirowi. „Listy“ te są trwałym nabytkiem naszej teatrologji i zawierają pierwszorzędne studja. Wydawnictwem podobnem żaden inny teatr w Polsce nie może się poszczycić.

S. G.

Teatry lwowskie.

Sezon teatralny dobiega końca. Już się ten koniec zresztą — w tym roku wcześniej, niż zwykle—rozpoczął. Zainaugurowały go występy gościnne „gwiazd“, mających nieco rozświetlić ponury firmament teatralny, zaczem Węgrzyna w „Don Juanie“, Drabika (jako żywo!) w tymże „Don Juanie“ i „Casanowie“ Różyckiego, Franciego w operze, Mesallówny w operetce i t.d.

Czas więc zatem na rekapitulację okresu ubiegłego, tem bardziej, że wraz z sezonem zamyka się dłuższy, bo aż czteroletni okres w życiu teatrów lwowskich, obejmujący dyrekcję p. Ludwika Czarnowskiego. Jak bowiem wiadomo, Rada miejska Lwowa uchwaliła powierzyć kierownictwo teatrów lwowskich na 2 lata następne p. Leonowi Schillerowi, upraszając go zarazem o objęcie kierownictwa już z dniem 1. lipca. Gdy tedy z dniem tym rozpocząć ma się nowa era w dziejach teatru lwowskiego, godzi się spojrzeć wstecz i zbilansować okres poprzedni. Zarówno gwoli potomności, jakoteż gwoli stworzenia odpowiedniego tła dla nadziei i pragnień, które Lwów kulturalny przywiązuje do osoby p. Schillera.

Przyznać należy, że działalność p. Czarnowskiego przypadła na czas niezbyt pomyślny dla teatrów wogóle, a lwowskich w szczególności. Nadto dobrze znane są przyczyny, wywołujące powszechny kryzys teatralny, by je tu wymieniać potrzeba. Dla Lwowa dodajmy, że dłużej, niż reszta Polski, stać musiał pod bronią, ponadto odpływ co wybitniejszych sił aktorskich do różnych miast Polski, a zwłaszcza do stolicy; wreszcie i to, że p. Czarnowski objął kierownictwo teatru lwowskiego w stanie i tak już nieco zdezorganizowanym przez poprzedników. Pozwolą nam te względy sprawiedliwiej osądzić i ocenić zasługi i grzechy p. Czarnowskiego.

Do zasług jego należy niewątpliwie fakt, że uruchomił trzy teatry (Wielki, Mały, a zwłaszcza Nowości), spełniając w ten sposób podnoszony już od dawna postulat wydzielenia operetki z teatru Wielkiego, mającego odtąd służyć wyłącznie dramatowi i operze, podczas gdy utwory o charakterze komnatowym i doświadczalnym znaleźć miały siedzibę w Teatrze Małym. (Dziś — dopiero dziś! — podnoszą się głosy, jakoby Teatr Mały wedle pierwotnego przeznaczenia miał być teatrem — popularnym! Uznając bezwględnie i tę koncepcję i potrzebę teatru popularnego we Lwowie, stwierdzić jednakże musimy z żalem, że piękny ten pomysł urodził się nie wraz z obecną dyrekcją, lecz dopiero na jej grobie!) — Na karb zasług p. Czarnowskiego zapisać też należy, że owe 3 teatry dotąd utrzymać zdołał i że teatr nasz wogóle przewiódł przez okres niewątpliwie bardzo ciężki i trudny. To też do pewnego stopnia zadanie swe p. Czarnowski spełnił, umożliwiając dziś, gdy się stosunki nieco ustaliły, twórczą pracę nowemu kierownikowi.

Ta pozorna niesprawiedliwość, jaką wydawaćby się mogła obecna „dymisja“ p. Czarnowskiego, ma swoje głębsze uzasadnienie w samej logice faktów. Lwów jest miastem nawskroś teatralnem. Świadczą o tem chlubne nad wyraz jego dzieje teatralne. Dziś, przebrnąwszy przez najgorszą mizerję powojenną, tęskni Lwów znowu za teatrem wielkim, żywym, nowym. Tęsknot tych p. Czarnowski ani umiał, ani był zdolny spełnić. Zdolności p. Czarnowskiego—poza aktorskiemi, o które tu nam nie chodzi—jako dyrektora i reżysera nie wychodziły nigdy poza granice pewnej

szablonowej poprawności. Nawet w najlepszym razie. Często bowiem poziom inscenizacji schodził znacznie poniżej tej poprawności. Tłumaczy się to tym prostym faktem, że p. Czarnowski — mimo dobrej woli, energji, sprytu i innych zalet—nie posiadał tych wszystkich tak wysoce skomplikowanych kwalifikacyj — technicznych i twórczych, jakich się dziś wymaga od dyrektora teatru nowoczesnego. I tu źródło jego „grzechów“, które doprowadziły teatry lwowskie nie tylko do nadmiernych deficytów, (podobno ok. miljona złotych za rok bieżący!), lecz do tej dziwnie drętwej i głęboko prowincjonalnej martwoty. Oto ich schemat:

1) Nie umiano wyzyskać 3 teatrów dla ich przeznaczeń organicznych: nie odciążono Teatru Wielkiego, nie „rozbudowano“ w nim dramatu wielkiego, a „Teatr Mały“ zbagatelizowano zupełnie.

2) Ta bezideowość i bezplanowość znalazła również wyraz swój w zupełnie przypadkowej gospodarce personalnej. Sił wybitniejszych nie umiano zatrzymać, nowych pozyskać; brano więc byle jakie i byle jako; stąd ogólny upadek poziomu gry aktorskiej, a nadewszystko brak jakiegokolwiek zespołu — w dalszej zaś konsekwencji nieracjonalność w obsadzie ról i niemożliwość wystawiania pewnych typów dramatu, jak np. „bohaterskiego“ lub stylowej komedji. Zło pogarszała nadto zbyt osobista „polityka“ kierownictwa, przejawiająca się w niewyzyskiwaniu sił istniejących — nieraz wcale wybitnych — a forytowaniu miernot.

3) Reżyserji w sensie nowoczesnym zgoła ocenić ani rozumieć nie umiano. Teatry lwowskie cierpią bogdaj czy nie na nadmiar reżyserów, a na niedomiar reżyserji.

4) W inscenizacji nie zdołano wyjść poza szablon realistyczno-naturalistyczny. Dekoracja, światło, konstrukcja przestrzeni scenicznej rozbrajały swą anachroniczną naiwnością.

5) Na doborze i poziomie repertuaru odbił się fatalnie brak kierownika czy doradcy literackiego, o tyle potrzebniejszego, że dyrektorem był aktor; w nieszczęsnem niezrozumieniu roli takiego „dramaturga“ powierzono ją ubocznie t. zw. „sekretarzowi generalnemu“.

6) A cóż mówić o rzeczy najważniejszej, t.j. o repertuarze! o jakiejś linji, ciągłości, zresztą o jakimkolwiek rozumnem uzasadnieniu w doborze sztuk! cóż mówić o twórczej ambicji, skoro sztuki wraz z gotowym wzorem inscenizacyjnym brano przeważnie z scen innych! cóż wreszcie o tej specjalnej, *narodowej* misji teatrów lwowskich, o kultytowaniu *polskiego* repertuaru! Oto po kilka „nieudałych“ próbach z premjerami autorów lwowskich, poza kilkoma oficjalnemi arcydziełami polskiemi (z tak odstraszającemi przykładami „nowej“ inscenizacji, jak „Klątwa“ i „Nieboska Komedja“) ograniczono się do lżejszych sztuk współczesnych, z ustaloną już gdzieindziej marką jako to utwory Winawera, Kiedrzyńskiego, Siedleckiego Fijałkowskiego i t. d. Z natury rzeczy tedy olbrzymią przewagę uzyskały sztuki obce. Lecz i tu — poza sporadycznemi reprezentacjami Szekspira i Moliera — ze starszych a z współczesnych Kossora, Pirandelli, Niccodemiego, Romain Rollanda, J. Romains'a, Vojnoviča i in. szczególną pieczołowitością cieszyła się lżejsza komedja i farsa przeważnie francuska.

Dodajmy, że i w operze (dysponującej zresztą doświadczonymi kapelmistrzami, wyszkoloną orkiestrą i kilku dobrymi śpiewakami) poza bardzo nielicznemi premjerami („Salome“, „Niziny“, „Wesele Figara“, wznowienia Wagnera, z polskich „Panie kochanku“ Sołtysa, „Casanova“ Różyckiego) klepano na odwieczną modłę odwieczny repertuar, — że operetkę zdeklasowano zupełnie; dodajmy również, że i ostatni rok działalności p. Czarnowskiego poza kilkoma nieco szczęśliwszemi wysiłkami („Sen nocy letniej“, „Świt, dzień i noc“, w operze „Wesele figara“) utrzymał się na tym samym poziomie. że twórczość rodzimą prezentowano nam rzadko, ale za to w dalszym ciągu a raczej wyłączniej, niż kiedykolwiek (poza ową „Nieboską komedją“ w iście nieboski sposób pokiereszowaną) w jej typowo powojennej postaci aktualnych fars i „lżejszych“ komedyj, — a uzyskamy obraz zgoła niepowabny i aż nadto tłumaczący tę z dnia na dzień rosnącą, zabójczą apatję publiczności wobec teatru.

A teraz przez proste odwrócenie tego obrazu negatywnego nie trudno dojść do postulatów pozytywnych, wobec których stanie p. Schiller. Reorganizacja in capite et in membris! Prawda, będzie miał p. Schiller za sobą poparcie całej inteligencji polskiej Lwowa, witającej w nim zbawcę, wesprze go w jego usiłowaniach niewątpliwie komisja teatralna z p. przezydentem Chlamtaczem na czele, który w sprawie pozyskania p. Schillera okazał godną najwyższego szacunku energję i zapał. Mimo to czeka p. Schillera praca, acz wdzięczna, lecz niesłychanie ciężka i zagmatwana — zwłaszcza, że z pośród licznych dzisiejszych jego „przyjaciół“ niejeden odpadnie zapewne z chwilą, gdy nowy dyrektor zawiedzie jego — osobiste nadzieje.

Byłoby nietaktem udzielać p. Schillerowi rad i wskazówek w kwestjach takich, jak konieczność gruntownej odnowy personelu, innowacyj technicznych, skompletowania orkiestr, „przestylizowania“ baletu etc. Wolno nam jednak wskazać na pewne możliwości i wyrazić

pewne życzenia ogólniejsze: na czoło wysuwamy postulat należytego uwzględniania wielkiej twórczości rodzimej (Słowacki, Fredro, Wyspiański) i obcej, od antyku począwszy; tuż za tym postulatem idzie postulat popierania współczesnej twórczości polskiej; Lwów odwykł od niej; wszak sztuki polskie „nie szły"; p. Schiller uczyni je znowu „ciągnącemi"; on jeden to może, jak nikt inny, potrafi. Wogóle z „narodową" misją teatrów lwowskich — w jej najtreściwszem i najszerszem znaczeniu — p. Schiller będzie musiał liczyć się poważnie. Z tego też względu żałować by wypadało zamierzonego zwinięcia „Teatru Małego", który teraz dopiero — po odpowiednich adoptacjach technicznych — mógłby stać się prawdziwym teatrem eksperymentalnym. To pewna, że, jak z jednej strony Lwów pragnie prawdziwie nowoczesnego „steatralizowania" teatrów, tak z drugiej— po okresie tak gruntownie aliterackim—tęskni za wielką, szczerą poezją dramatyczną. Złączyć obie te strony—oto do czego p Schiller zmierzać powinien.

Pozwolę sobie również wskazać na możliwość a może i potrzebę stworzenia *„Szkoły teatralnej"* przy teatrach lwowskich; szkołę taką, „teatralną" a nie „dramatyczną" (?), umiałby p. Schiller zorganizować doskonale, a korzyści, jakieby stąd mógł czerpać teatr, opłacałyby innowację sowicie. W związku z tem pozostaje życzenie ściśle teatrologiczne, które u teatrologa p. Schillera powinno również znaleźć zrozumienie: Lwów ma pono bardzo ciekawe archiwum i bibljotekę teatralną, jak dotąd, nikomu niedostępną; cóż więc, gdyby tak i o tem pomyśleć, by -- przy pomocy miasta, doradcy literackiego i innych chętnych, fachowych współpracowników – zinwentaryzować owe czcigodne zbiory i zainicjować stworzenie oddziału tworzącego się w Warszawie *„Instytutu teatralnego"* (muzeum i bibljoteki)?

I jeszcze jedno: ktoś z obecnych włodarzy teatru miał szczęśliwy pomysł wydawania jako dodatku do programów tygodniowego *pisma teatralnego*. Szczęśliwy ten pomysł jednak w wykonaniu wypaczył się całkowicie. *„Życie teatralne"* bowiem urąga zarówno wszelkiej teatrologji, jak poprawności językowej. Zamienić je tedy na pismo poważne w rodzaju krakowskich *„Listów z teatru"*, i o tem winien pomyśleć p. Schiller, tembardziej, że niejedno jego zamierzenie wymagać będzie prawdopodobnie wyjaśnień i komentarzy.

Czy to już wszystko? P. Schiller ma podobno zamiar wygłosić publicznie swoje credo artystyczne i roztoczyć obraz swych planów. Obawiać się należy, że, choć obraz ten będzie niewątpliwie sam przez się niezwykle bogaty inęcący, Lwów, zgłodniały i łaknący prawdziwego teatru, przyda mu jeszcze tyle — nie korrektur, broń Boże, lecz — życzeń, że tylko „dobry geniusz" p. Schillera pozwoli mu się wśród nich wyznać i — stworzyć twór samodzielny, mocny i żywy.

Józef Mirski.

Teatry łódzkie.

Cieżkie niedomagania finansowe, podcinające byt teatrów polskich w latach ostatnich, nie mogły nie wycisnąć swego niszczącego piętna i na teatrze łódzkim. Jedynie dzięki usilnej i śpiesznej pomocy władz miejskich, łatających bez długich namysłów dziury deficytowe, mógł teatr łódzki przetrwać chude miesiące bieżącego sezonu, zbliżając się do sierpniowego kresu.



K. Wroczyński
(dyrektor teatru łódzkiego).

Łódzki teatr miejski posiada w upływającym sezonie sprężyste i zapobiegliwe kierownictwo dyr. K. Wroczyńskiego; posiada paru inteligentnych i twórczych reżyserów (Nowakowski, Konstantynowicz, Tatarkiewicz, Walden) oraz liczny, dobrze zgrany zespół, wśród którego nie brak sił aktorskich pierwszorzędnej, a w każdym razie—bardzo poważnej wartości; korzysta z pracy bardzo zdolnego i pomysłowego malarza—dekoratora, p. B. Kudewicza... A mimo te wszystkie elementy

powodzenia i rozwoju — przyznać trzeba, że teatr łódzki dzisiejszy, jeśli chodzi o linję repertuarową, odchylił się mocno od wzorów Wołowskich, Gawalewiczów, Zelwerowiczów i że linja ta, naogół biorąc, niezawsze biegła we właściwym kierunku i zbliżała się do należytego poziomu

Jeśli jest tak, a nie inaczej, trudno za ten stan rzeczy ciskać kamieniem potępienia tylko na dyrekcję teatru, od której niepodobna przecież wymagać heroizmu samowyrzeczeń i ofiar materjalnych. Podkreślić natomiast trzeba, że teatr miejski w Łodzi (po licznych pożarach w ciągu ostatnich lat kilkunastu) jest niezmiernie ubogi w dekoracje, kostjumy i rekwizyty, umożliwiające wystawianie sztuk z wielkiego repertuaru i że teatr ten posiada budynek ciasny i niewygodny, o scenie małej



Akt I „Zaczarowanego koła". Dekoracja A. Kudewicza (Teatr łódzki).

utrudniającej zmiany techniczno dekoracyjne; że wreszcie zespół teatralny, pomimo swego poważnego, jak już wspomniałem, ogólnego poziomu, mało posiada sił, mogących podołać ciężarowi ról repertuaru klasycznego. Biorąc z drugiej strony pod uwagę apatję i obojętność mas publiczności, która, zepsuwszy w latach wojennych swój smak artystyczny, stroni dziś wogóle od teatru,—zrozumiemy bez trudu przyczyny załamań repertuarowych i obniżenia lotów artystycznych, co jest zresztą dzisiaj udziałem nie jednego tylko teatru łódzkiego.

Chcąc być wszakże bezstronnym, trzeba i to powiedzieć że każda z wystawionych w teatrze łódzkim w sezonie upływającym sztuk otrzymywała bardzo staranną oprawę dekoracyjną, bardzo sumienne ujęcie reżyserskie, że każdy z utworów, które oglądaliśmy, grany był dobrze, czasem nawet bardzo dobrze. Niejednokrotnie powstawała nawet z tego powodu pewna niewspółmierność pomiędzy—że się tak wyrażę —stopą inscenizacyjną a wartością sztuki, i niejednokrotnie praca zbiorowa wszystkich twórców widowiska szła przez to na marne.

W ramach tych ogólnych rozważań jaśniejsze i bardziej wyraziste staną się szczegóły działalności Teatru Miejskiego w Łodzi w sezonie 1924-25.

Już pierwsze cyfry podkreślą ogólną dziś w teatrach naszych chorobę: niechęć i brak zaufania do utworów polskich, przewaga cudzoziemczyzny, często w dość poślednim zresztą gatunku. Na 32 sztuk, wystawionych w teatrze łódzkim, było 20 utworów obcych i 12 tylko autorów polskich. Z żelaznego repertuaru polskiego wystawiono na inaugurację sezonu „*Śluby Panieńskie*", w kwietniu b r. — „*Lillę Wenedę*" w bardzo pięknej inscenizacji prof. Drabika. W pierwszej wyróżniali się p. Halska (Aniela) i p. Kliszewski (Radost), — w drugiej—p. p. Halska i Wołoszynowska (Lilla), Komornicki i Białoszczyński (Derwid), Szubert (św. Gwalbert). Poza tem z polskich utworów grano: „*Zaczarowane Koło*" (p. Starska dała bardzo starannie i interesująco opracowaną kreację Młynarki), „*Grube Ryby*" (p.p. Tatarkiewicz i Komornicki doskonali w rolach starych kawalerów). „*Don Juana*" Rittnera; z lżejszego repurtuaru: „*Redukcję*" Jastrzębca-Zalewskiego (bez powodzenia), „*Zmartwienia p. Hamelbejna*" Krzywoszewskiego, „*Tajemniczego Pana*" Z. Nowakowskiego (z autorem w roli tytułowej), „*Miss Mary*" Wroczyńskiego i Winawera (wyróżnili się p.p. Znicz i Mroziński), „*Ptaka*" Szaniawskiego (p. p. Nowakowski i Żeromski w roli studenta), „*Znajomka z Fiesole*" Winawera (p. Znicz jako Gabrjel Tender), wreszcie „*Spadkobierców*" Grzymały Siedleckiego, w którym kapitalne typy dali p. p. Szubert (Siekierka), Komornicki (Obierzyński) i Łapińska (Bitkowska). Ot i wszystko, choć niewiele...

Co do utworów obcych, nie będę tu zajmował miejsca ich kolejnem wyliczaniem. Wspomnę tylko, że z utworów o wartości poważniejszej wystawiono następujące: „*Świerszcz za kominem*" Dickensa (znakomicie wyreżyserowany przez p. Konstantynowicza, p.p. Halska, Morska, Komornicki i Tatarkiewicz w rolach głównych); „*Idjota*" Dostojewskiego, „*Kłopoty genjusza*" Bennetta (p. p. Starska i Znicz), „*Chimery*" Chiarelli'ego (p. Dunin-Osmólska), „*Zaświaty*" Hasenclewera (grane przez p. Starską i p. Nowakowskiego), „*Dybuk*"—Anskiego (p. Jarkowska — Lea, p Białoszczyński - Chonen), wreszcie — „*Acidalja*" i „*Gałganek*" Niccodemiego.

Rekordowe powodzenie wśród wszystkich sztuk wystawionych osiągnęły: „Dybuk"

(36 razy), doskonale wyreżyserowany przez p. A. Marka, i „Gałganek" (27 razy),—dzięki świetnej grze p. Jarkowskiej, ulubienicy publiczności łódzkiej, w roli tytułowej.

Zespół teatralny liczył 43 osób. Czołowe siły jego wymieniłem wyżej bodaj że wszystkie. Z młodszego personelu dobrze się zapowiadają p.p. Jarkowska, Halska, Wołoszynowska, Łapińska, Szubert, Żeromski, Białoszczyński. Nadmienię jeszcze, że znana dramatystka nasza p. Dunin-Osmólska, występująca w pierwszej połowie sezonu na scenie łódzkiej, dała prócz grównej roli w „Chimerach", mocne kreacje w „Jesiennych skrypcach" Surguczewa i „Instynkcie" Kistemaeckersa.

Z prac reżyserskich zasłużył i na szczególną uwagę inscenizacje: „Zaświatów" (p Walden), „Świerszcza za kominem" (p. Konstantynowicz), „Zaczarowanego koła" (p. Tatarkiewicz), „Chimer" i „Tajemniczego Pana" (p. Nowakowski).

Dekoratorski talent p. Kudewicza, oprawiający każdy z wystawianych utworów w ramy zawsze nowych i pięknych dekoracyj, zabłysnął zwłaszcza w pomysłowej, fantastycznej, umiejętnie stylizowanej inscenizacji „Zaczarowanego Koła".

Kończąc ten pobieżny dosyć szkic sprawozdawczy o teatrze łódzkim, z obowiązku ścisłości muszę zaznaczyć, że prócz teatru miejskiego, istnieje w Łodzi—już drugi rok—teatr pupularny, pod dyrekcją p. Pilarskiego. Teatr ten mieści się w okropnym lokalu, posiada szczupły liczebnie zespół i odczuwa brak zasobów techniczno-dekoracyjnych i kostjumowych w bez porównania wyższym, niż teatr miejski, stopniu. Zespół teatru popularnego pracuje w ciężkich pod każdym względem warunkach z dużym kapitałem—zapału, a teatr ten spełnia pewną rolę kulturalną, gromadząc głównie robotniczą ludność Łodzi. Oczywiście — poziom wystawianych sztuk niejedno pozostawia do życzenia, na dobro wszakże kierownictwą zapisać należy, że operuje prawie wyłącznie utworami polskiemi, gdyż na 15 wystawionych w sezonie bieżącym premjer, dwie tylko były autorów obcych. M. in. w teatrze popularnym wystawiono: „Damy i huzary", „Bolszewików" Sieroszewskiego, „Oj mężczyźni, mężczyźni, mężczyźni!" Zalewskiego, „Tamten" Zapolskiej, „Kościuszkę pod Racławicami", „Podróż po Warszawie", „Czartowską Ławę", „Chatę za wsią", „Hajduczka". Teatr popularny daje przedstawienia codziennie i cieszy się większą stosunkowo frenkwencją, niż teatr miejski

Bolesław Dudziński.

Teatry Poznańskie.

Miniony sezon teatralny można nazwać drugim rokiem pracy artystycznej tearów dramatycznych w Poznaniu. Dwa lata temu „Teat-Polski" odgrywał tu jeszcze rolę powszechnego uniwesytetu, w którym uczono się gorliwie i pospiesznie nietylko podstaw ojczystej literatury, ale przedewszystkiem zasad polskiego języka. Wtedy ocena rocznej pracy musiała być zestawieniem owocnej działalności narodowej teatru, wyliczała zasługi, spisywała radosne dowody udoskonalania się polszczyzny w społeczeństwie wielkopolskiem, cieszyła się z szybkiego rozwoju zamiłowania do literatury pięknej; mniej uwagi poświęcała jednak omówieniu jakości przedstawień.

Skuteczność propagandy polskości przypisać należy z zadowoleniem temu, że społecz-



B. Szczurkiewicz
(dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu).

nie pracujący „Teatr Polski", pod dyrekcją Bol. Szczurkiewicza i R. Żelazowskiego, był równocześnie dobrym artystycznie teatrem. Wielkopolska przeszła więc elementarz i wypisy szkół średnich zdumiewająco gładko, nasyciła się wielką literaturą, nauczyła się znawstwa i zażądała pokarmu takiego, jakim częstuje się publiczność Warszawy, czy Krakowa. Teraz nie pytano już: „Co dajecie?" — bo z miną smakoszów teatralnych zaczęto kręcić nosem na temat: „Jak to podane?..."

Równocześnie zaczęła się rywalizacja. „Teatr Polski", usunięty z gmachu „Teatru Wielkiego", w którym głównie popisywał się „wielkim" repertuarem, nagle ujrzał że na publiczność, chodzącą do ogrodu Potockiego

początkowo z narodowego nakazu, potem z przyzwyczajenia, zrobił zamach jeden z regenatów zespołu i wabi ją sprytnie do „Teatru Nowego“.

Trzeba więc było natężyć siły i nowym sprostać zadaniom. Poczęto rywalizować w do borze sztuk, w inscenizacji, w pozyskiwaniu tuzów aktorskich i ta zajmująca gra, na której najlepiej wyszła publiczność, trwa już z niesłabnącem napięciem rok drugi.

Dyrektor Sczurkiewicz, osamotniony odejściem R. Żelazowskiego do „Teatru Narodo-



M. Rutkowski
(dyr. Teatru Nowego w P znaniu)

wego“, postarał się w ubiegłym sezonie o biegłych reżyserów, powierzając im misję wprowadzenia gry zespołowej do „Polskiego“ na wzór obowiązujących reguł w „Nowym“. Do pracy stanęli; M. Szpakiewicz, Ryszkowski, Noskowski i Nowacki. Teatr pod ich kierunkiem zdobył się na kilka świetnie przygotowanych przedstawień, że wymienię tylko: „Spadkobiercę“ (reż Szczurkiewicz), „Lampkę oliwną“ (reż. Szpakiewicz), „Hamleta“ (reż. Ryszkowski)

„Teatr Nowy“ dla polepszenia szans wygranej zbudował repertuar na gościnnych występach najznakomitszych aktorów, umiejętnie wy zyskując w ciągu sezonu pojawienie się w Poznaniu Solskiej, Jaracza, Frenkla i Kamińskiego.

Obydwa teatry równocześnie ograniczyły do minimum ilość premier, poświęconych dramatowi, całą siłą popierając komedję. Polityka teatralna ułożyła się przytem tak kapryśnie, że „Teatr Polski“ rozpoczął sezon repertuarem polskim, pokazując po kolei: Z. Przybylskiego, St. Bogusławskiego, K. Wroczyńskiego, A. Grz. Siedleckiego i St. Wyspiańskiego; na „Weselu“ dopiero wyciął kozła i wpadł w ramiona obcych pisarzy, dwukrotnie już tylko wydzierając się z objęć cudzoziemców dla „Antychrysta“ i „Lampki oliwnej“. Przeciwnie postąpił sobie „Nowy“, po przygodnej miłostce z „Ewą“ Szaniawskiego w jesieni, flirtując dopiero na wiosnę z Bałuckim, Winawerem, Nowakowskim, Ruszkowskim, Dobrzańskim, i Zapolską.

Przypadkowość wyboru dzieł, liczne omyłki co do wartości rzekomych „arcydzieł“, brak rozsądnej linji, przypisać wypada zbiegowi okoliczności, że obaj włodarze scen z jednakowym uporem bronią się przed kierownikiem literackim, którego napróżno domagają się krytycy i publiczność, że obaj bezsprzecznie wzorowo potrafją prowadzić gospodarkę administracyjną, ale obaj inicjatywy i programu nia mają.

Hasłem ich jest: ostrożność, unikanie eksperymentów, chwytanie tego, co zyskało powodzenie w stolicy, targowanie się o prawo grywania dziesięciu „Brysiów“ czy „Dam od Maksyma“ za cenę jednego „Hamleta“ czy „Don Juana Tenorio“.

Do chwilowych przegranych przyczyniają się w obydwóch teatrach przedewszystkiem — artystki. „Teatr Nowy“ zepsuł n. p. zupełnie dwie premjery: „Romantyczną noc“ Bachwitza i Narzeczoną w depozycie“ Gavaulta tylko dlatego, że główne role powierzył w tych komedjach p. Arnoldównie w przekonaniu, że ładny buziak zastąpi — grę. W „Polskim“ „Pomysł panny Franciszki“ Gavaulta i „Romantyczną pannę“ Martinesa nieudolna robota p. Kościeszanki zamieniła na ponure tragifarsy. Niemało kłopotu zgotowały teatrom również p. J. Zielińska (Nowy) i Nuna Młodziejewska („Polski“). Wybitnie uzdolniona Zielińska, bardzo dobra w „Ewie“ Szaniawskiego, w lekkich komedjach wprowadzała niespodziewanie ton tragizmu i przekornie mąciła nastrój wesela. Nuna Młodziejewska nie zyskała „Prawa pocałunku“, przegrała „Bitwę“ i padła pastwą „Jastrzębia“ z powodu wyboru ról bohaterek nieodpowiadających jej warunkom zewnętrznym i talentowi.

Pozatem klęską artystyczną można było nazwać tylko inscenizację (Ryszkowskiego) — „Wesela“. Reżyserja uchwyciła anegdotę, nie wydobyła jednak nastroju i wielkości. Pokazano nam plotkę bronowicką i wpchane kukiełki.

Zato inscenizacja „Hamleta“ udała się

świetnie Ryszkowskiemu. Na tle barwnych dekoracyj pomysłu St. Jarockiego, sprawnie, z rosnącem zainteresowaniem, rozwijała się akcja dramatu, w którym ładny popis zyskali: Boelke (Hamlet), Biesiadecka (Ofelja), Noskowski (Polonjusz), Szpakiewicz (Aktor) i Ryll (Grabarz). Chlubą sezonu było wykonanie „Spadkobiercy" z kreacjami: Stomy (Obierzyński) Żbikowskiej (Katarzyna), Rylla (Ćwierciak) i „Lampki oliwnej" z doskonałą Arkawin w roli Hanki i świetnymi: Ryllem, Stomą i Szpakiewiczem. Godne zapamiętania kreacje dali nadto: Szczurkiewicz jako Klepacki w „Wicku i Wacku", w „Opiece Wojskowej" Sachnowska, Noskowski i Bogusławski, Biesiadecka w „Chimerach" i występujący gościnnie: Junosza Stępowski i Miecz. Ćwiklińska. Zasłużyli się nadto w grze zespołowej: Biesiadecki, Czechowska, Chmielelewski, Nowacki, Piotrowski, Wojciechowska, — z najmłodszych przedewszystkiem B. Ludwiżanka i Gautkowski.

Osobno kilka słów o „Antychryście", premjerze o tyle wyjątkowej, że dotychczas jedynej w Polsce. K. H. Rostworowski pragnął w tragedji ras: aryjskiej i semickiej poruszyć ciekawy problem etyczny, niestety, dzieło nie udało się pisarzowi i wskutek wadliwej budowy, nadającej „Antychrystowi" wygląd ułomnego melodramatu, obciążonego nadto szkodliwem społecznie hasłem bezwzględnej walki z żydami, budziło niesmak artystyczny i niezdrowe rozjątrzenie, uwidocznione przedewszystkiem w reagowaniu tłumów, podczas amatorskich okropnych przedstawień „Antychrysta" w prowincjonalnych miastach Wielkopolski, zorganizowanych przez gromadkę wyzyskiwaczy sensacyj. W „Polskim" dzięki reżyserji dyr. Szczurkiewicza i kreacjom Szpakiewicza w roli Józefa Kopecia i Stomy w roli Lejby była ta przykra sztuka przynajmniej interesująca po względem aktorskim.

Z dorobku „Teatru Nowego" wyróżniłbym przedewszystkiem te sztuki, w których znaleźli swój popis goście. Nie myślę na poczet zasług młodej sceny wpisać kreacyj Solskiej w „Lady Frederic", „Pigmaljonie", „Śmierci kochanków" i „Yoshiwarze" ani „Szczęścia Frania"—Jaracza, ani „Don Juana" Węgrzyna, ani Wistowskiego z „Grubych ryb" — Frenkla, ani „Bogatego Wujaszka" Kamińskiego. Zato z podziwem podnoszę, że te premjery, mimo gościnnych występów, miały wszystkie zalety gry zespołowej i że główni bohaterowie nie czuli się odosobnieni. Swietnie spisali się w „Pigmaljonie" Bryliński, w „Śmierci..." Woskowski, w „Yoshiwarze" Buszyński i Bryliński; w „Szczęściu Frania" Zielińska, w „Grubych rybach" Grolicki, w „Don Juanie" Grylewska i Korecka, że nie wymienię już wszystkich innych dobrych wykonawców, zawsze należycie przygotowanych, stale dających maximum umiejętności i dobrej woli. Podnieść tu należy sumienną, pomysłową i wytrwałą pracę reżysera K. Koreckiego, podpory „Teatru Nowego", który zdoła zawsze ująć całość mocno i rozumnie. Egzamin dojrzałości artystycznej zdano n. p. w inscenizacji „Don Juana Tenorio", w „Koncercie" Bahra (świetna czwórka: Grylewska, Korecka, Bryliński, Buszyński), w „Śmierci kochanków" Chiarellego i w „Grubych rybach". W opracowaniu lekkich komedyj daje się zato zauważyć spora skłonność do przesady i obniżenia poziomu. Święcą w nich niejednokrotnie zasłużone triumfy: Bratkiewicz, Czarnecka i Bielicz, ulubiona trójka rozbawionej do łez widowni. Zawodzi stale Remicz. Czujnie zabiega o ton dobry W. Trojanowska.

Z żalem musimy stwierdzić na zakończenie, że zabrało i w „Polskim" i w „Nowym" miejsca dla Fredry. W komedjowym repertuarze godziło się pamiętać o najlepszym polskim komedjo-pisarzu, którego Poznań wciąż nie zna jeszcze nawet tak pobieżnie jak inne miasta Polski. Większemi łaskami cieszył się Bałucki, ba! nawet Przybylski i Ruszkowski, nie ośmielono się tylko zagrać Fredry, na dowód banalnej „prawdy", jakoby współczesy aktor „nie czuł" już „trudnej" sztuki mistrza.

W życiu teatralnem Poznania ożywienie wywołał krańcowy atak p. M. J. Wielopolskiej na poezję w teatrze, odparty w „Życiu Teatru" przez p. W. Brumera, a na łamach „Przeglądu Porannego" omawiany żywo przez J. Hulewicza, A. Kawczyńskiego i Stefa (w nr. z 16. 26 i 30. kwietnia). Sensacją były popisy p. Ed. Ligockiego w roli krytyka teatralnego, na łamach „Kurj. Poznańskiego". Powodzeniem cieszyła się gościna teatru im. Fredry z krzepskim i młodym „Wścieklicą" St. Ign. Witkowicza. Popierano życzliwie poczynania „Tow. Przyjaciół Teatru", które w tym roku osłabło nieco w swej pożytecznej pracy (najciekawsze były odczyty Limanowskiego i Zelwerowicza.)

Cokolwiek się przedtem rzekło, podchlebnego i kąśliwego, zmierza do końcowego wniosku, że Poznań stał się szybko miastem teatralnem dumnem z posiadania dwóch dobrych zespołów dramatycznych, że trafiają się tu wieczory, stające na bardzo wysokim poziomie, o których wdzięcznie opowiadają potem zobowiązani autorzy, że powołam się na Rostworowskiego i Zegadłowicza, że jednak do całkowitego zadowolenia artystycznego godziłoby się dodać samodzielny, mądry i śmiały program, na który wciąż czekamy i harmonijną zgodę obydwóch teatrów, dziś przypomi-

nającą czasami wzajemne odbijanie sobie klijenta *per fas et nefas*.

Gra dyrektorów: Szczurkiewicza i Rutkowskiego powinna się zakończyć zwycięstwem Poznania i podarowaniem miastu dwóch pod każdym względem wzorowo prowadzonych teatrów. Może nowy, pomyślnie zapowiadający się, sezon spełni i to pobożne życzenie przyjaciół.

dr. Stefan Papée.

Teatry wileńskie.

Z wielkiem opóźnieniem skompletowana była trupa mająca na barkach swoich dźwigać w Wilnie sezon z 1924-go na 1925-ty rok. Mowa o teatrze polskim dramatycznym. Co



F. Rychłowski
(dyrektor teatru wileńskiego).

do opery i operetki, jeszcze we wrześniu roku ubiegłego nie było pewności czy wogóle będą otwarte. Dyr. Fr. Rychłowski, znając grunt wileński doskonale, gdyż mający za sobą cztery już sezony imprezy teatralnej w Wilnie, nie uwierzył w możliwość istnienia tu u nas trzech jednocześnie teatrów polskich: dramatycznego, opery i operetki, zwłaszcza przy chwiejnych i nieokreślonych subsydjach rządowych. Wywarto na niego nacisk z wielu stron. Uległ. Uruchomił iście heroicznym wysiłkiem wszystkie trzy teatry.

Wszystkie trzy były dobre, a balet (dziesięć osób) pod kierownictwem p. Jana Cieplińskiego, z p. p. H. Sławińską, S. Matuszewską i Zygmuntem Dąbrowskim na czele, wręcz świetny. Wśród zespołu dramatycznego rzetelnych kilka talentów: p. p. Zofja Grabowska (amantki repertuaru modernistycznego wcale niepospolite; wielka giętkość przy niezawodnej intuicji), M. Godlewski, L. Wołłeyko (świetny Łatka), J. Kurnakowicz (młody aktor o wybitnych zdolnościach charakterystycznych, potrzebujący jeszcze tylko przejść przez żelazną szkołę), St. Purzycki, Zofja Kuszlówna (pełna wrodzonego wdzięku „naiwna" o znacznej skali talentu, od Basi-Hajduczka do wcale niepospolitego Orcia), K. Wyrwicz (bardzo inteligentny i szlachetny komik salonowy), K. Wrońska (rola popisowa: hrabianka Aurelja w „Prawie pocałunku"), Irena Jasińska (charakterystyczne role z tendencją do szarży). Reżyserję prowadził przez kilka mięsięcy p. Józef Leśniewski. Przydałaby sie energiczniejsza. Główne niedomagania zespolu: niejednolitośc uzdolnień i wyrobienia, co bardzo utrudnia stonowanie ensemble'u tudzież chroniczny brak lekkiego a nawet w wielu wypadkach, pierwszego amanta. Pracowitość zespołu po nad wszelką pochwałę. Zapał. Obywatelskie uczucia. Zrozumienie zaszczytnej roli na ważnej placówce kresowej.

Opera pod kierownictwem, z ramienia dyrekcji, K. Krugłowskiego, słabsza niż zespół dramatyczny. Dwa dobre tenory: p. p. F. Bedlewicz i M. Perkowicz. Wśród artystek p. p. Jadwiga Krużanka, Korsak-Targowska W. Pastówna, Liljan Zamorska. Orkiestra pod wprawną batutą p. J. Leszczyńskiego, lecz liczebnie niewystarczająca. Dobrze wyćwiczone chóry.

Operetka lepsza niż kiedykolwiek w Wilnie. Niepowstydziłaby się jej Warszawa.

Gościnne występy główne: w teatrze dramatycznym (Teatr Polski) Adwentowicz, Zelwerowicz; w operze (Teatr Wielki) Franci, Gruszczyński, Dygas; w operetce (w tymże Teatrze Wielkim, obecnie w Letnim) Kawecka i L. Messal.

Repertuar dramatyczny z konieczności bardzo urozmaicony i, co zatem idzie, dla artystów niesłychanie uciążliwy. Praca, prawdę rzekłszy, nad siły, a co może jeszcze gorsze: wykluczająca wszelkie należyte przygotowanie sztuki. Premiera co tydzień; bywało że częściej. Specjalne dla dzieci i młodzieży popołudniowe widowiska retrospektywne, z zapasów rodzimej twórczości (głównie Fredro, dalej Bałucki, Przybylski, przeróbki z Trylogji Sienkiewicza). Pomimo nadludzkiej pracy, wystawiono jednak z całym możliwym pjetyzmem między innemi:

„Wesele", „Mazepę", „Nieboską komedję", „Dziady", cały szereg, wślad za Warszawą, nowości w rodzaju „Szofera Archibalda" Pawlikowskiej, „Prawa do pocałunku", „Pierścienia z szafirem", „Przepióreczki" Żeromskiego (z Zelwerowiczem) a z Adwentowiczem „Don Juana" Rittnera, „Sonatę Kreutzerowską" Tołstoja. Ugoszczono teatr im. Fredry z „Wścieklicą" Witkiewicza (trzy widowiska prawie kompletowe) Fredro („Śluby", „Do żywocie", „Geldhab" i i.) prawie nie schodził z afisza. „Pani Wołodyjowska" zdobywa rekord frekwencji. Niezawahano się wystawić nigdzie niegranych dwóh sztuk autorów polskich: „Po burzy" Władysława de-Bondy'ego i „Koniec świata" R. Kawalca, pierwszą ze średniem powodzeniem, drugą ze skandalicznem fjaskiem. Obecnie, od dobrego miesiąca, żywi się Teatr Polski niemal wyłącznie krotochwilami byle jakiemi („Hiszpańska mucha", „Ciotka Karola" i t. p.).

Największy operowy wysiłek uczyniono wystawiając „Aidę". Cały prawie Moniuszko przeszedł przez repertuar: „Halka", „Straszny dwór", „Hrabina", „Verbum nobile". Opery zagraniczne szły stare: „Cyrulik", „Carmen", „Rigoletto", „Trawjata", „Żydówka", „Pajace", „Toska". Trzeba było pilnie baczyć na wystarczalność orkiestry. Kapelmistrze p.p. Leszczyński i Wiliński dokazywali cudów, lecz niczego po nad cud uczynić nie mogli. Parokrotnie dyrygował za bytności swojej w Wilnie p. Mazurkiewicz.

W operetce królowała „Marica" przez calutki sezon. Bezkonkurecyjnie. Rozumie się z Kawecką, za którą Wilno formalnie przepada.

Zkądże wziął się kryzys materjalny, iście katastrofalny, którym oto kończy się sezon wileński 1924-25? Dyrekcja w długach wcale pokaźnych. Gaże artystom nie płacone. Operę zamknięto od 1-go maja. Wśród sfer towarzyskich, społecznych, rządowych, prasowych utworzył się samorzutnie Komitet Teatralny ratunkowy dla zapewnienia artystom (drogą abonamentów, samoopodatkowania się i t.p.) możebności dotrwania do końca sezonu na zajmowanej placówce. To znaczy do 1-go września. Od 1-go września objąć ma teatr polski w Wilnie p. Juljusz Osterwa z Redutą a opery niema być wcale.

Główną przyczyną „upadku" teatru w Wilnie, jest zbyt, na trzy teatry, szczupła liczebność stałej publiczności teatralnej. Po prostu: za mało jej. Przepływające przed wojną nieustannie przez Wilno ziemiaństwo, głównie teatr podtrzymujące—samo podupadło srodze; obfita teraz w Wilnie masa urzędnicza polska nie może sobie na teatr pozwolić; wśród drobnego mieszczaństwa i klasy rzemieślniczej przestała publiczność teatralna wyrabiać się — jak to było przed wojną. W chwili obecnej jest w Wilnie ludności polskiej do 90.000. Drugie tyle żydów. Były czasy, że publiczność teatralna żydowska nawet dość pilnie do teatru polskiego uczęszczała. Dziś tak pogłębił się rozłam między ludnością Wilna polską i żydowską, że na publiczność żydowską (nawet w operze pol-



L. Wołłeyko jako Łatka
(Teatr wileński)

skiej, nawet w operetce) nie liczyć. Żydzi wyraźnie wszelki w Wilnie teatr polski bojkotują.

Dołóżmy panującą w Wilnie i wzmagającą się drożyznę Techniczne koszty teatralne wzrosły do niebywałych rozmiarów. Drożyzna powoduje też i wysokość gaż artystów.

Żaden repertuar na to nie poradzi. Choćby wykoncypowany był i ułożony mistrzowsko! Duchowa potrzeba teatru maleje. „Głód teatru" ustał prawie zupełnie. A jednocześnie coraz mniej osób może sobie pozwolić na teatralny, bądź co bądź, luksusowy wydatek.

Oto są przyczyny istnego u nas krachu teatralnego w bieżącym sezonie. Oto zarazem ciężkie szkopuły, z którymi powinna liczyć się, rozbijająca już w Wilnie namioty swoje: przyszło-sezonowa impreza teatralna p. Osterwy.

Czesław Jankowski.

BIBLJOGRAFJA.

Michał Brensztejn. Teatr szkolny w Krożach na Żmudzi. Odbitka z „Ateneum wileńskiego". R. III. Zesz. 9. Wilno 1925.

Rozprawka p. Brensztejna jest cennym przyczynkiem do historji polskiego teatru szkolnego. Autor

opiera się na materjele odkrytym w petersburskiej bibljotece ces. przez prof. Brücknera, rękopisach Bibl. uniw. w Wilnie i rękopisie „Historji szkoły krożskiej", zawierającym „Opis dzienny" wypadków, spisywany przez nauczycieli i doprowadzony do roku 1843.

Dzięki tym materjałom autor daje historję przedstawień teatru w okresie jezuickim w w. XVII i XVIII, karmelickim, kiedyto repertuar teatru szkolnego zaczyna być naśladowaniem repertuaru teatrów publicznych poczem władze szkolne radzą „by zgromadzonych gości czym pożyteczniejszym niż arlekinada, t. j fizycznemi eksperymentami zabawić i pocieszyć (1803 r.) i wreszcie w okresie gimnazjum świeckiego. W czasie tym w „Odludkach i poecie" Fredry wystąpił w teatrze szkolnym wybitny potem aktor i dyrektor teatru wileńskiego młody naówczas uczeń szkoły w Krożach, Kazimierz Szlagier.

Wadą pożytecznej rozprawki p. Brensztejna jest to, że omawiając dzieje teatru szkolnego, ogranicza się do streszczeń przedstawień a pomija ich konstrukcję. A to jest przecież bodaj najciekawsze dla historyka teatru. *Wube.*

Wiktor Brumer. Z dziejów „Cudu mniemanego" Wojciecha Bogusławskiego. Uzupełniona odbitka z „Życia Teatru" wydana w 50 egzemplarzach.

Teatry włoskie.

„Zabij mnie", komedję w 3 aktach napisaną przez Mario Corsi i Marco Salvini wystawiono w medjolańskim Teatro Olimpja. Rzecz dzieje się w Monte Carlo: młody "viveur" Tonino Campi przegrał wszystko, zdążywszy przedtem podpisać moc weksli i pod wpływem szampana, w którym gruntownie topił rozpacz, postanowił zdobyć się na krok ostateczny, za przykładem tylu poprzedników. I już przechylał się przez balustradę nadmorskiej werandy, gdy w tem mała ale energiczna rączka chwyciła młodego gentlemana za frak i silnem szarpnięciem udaremniła samobójczy zamiar. Rączka należała do Miss Maud Mabel, miłej amerykanki, oczywiście posiadaczki większej ilości miljonów, która bezpośrednio po tym zbożnym czynie, wygłosiła do szalonego taką mniej więcej przemowę: „Pan chciał się zabić ponieważ nie ma pan pieniędzy, potrzebnych panu, aby cieszyć się życiem, które pan kocha; ja, przeciwnie, mam aż za wiele pieniędzy, a nie kocham życia, jednak nie mam odwagi skrócić go. — Zróbmy układ. — Pan zabije mnie w ciągu piętnastu dni, a ja z wdzięczności za to — co będzie dla mnie prawdziwym dobrodziejstwem — uczynię pana swoim spadkobiercą." Młodzieniec którego władza umysłowa pod wpływem wina i tych wszystkich wzruszeń, były w owym momencie w stanie silnego rozstroju, bez namysłu zgadza się i podpisuje odpowiedni cyrograf. —Na drugi dzień młody człowiek nie przypomina sobie zdarzeń ubiegłej nocy i nie chce wierzyć własnym uszom, gdy nieznajoma dama, która przyszła do jego mieszkania, opowiada mu te dziwne historje. Ostatecznie Miss Mabel pokazuje mu zobowiązanie z jego własnoręcznym podpisem i wówczas Tonino musi wierzyć, że wszystko to było rzeczywiście i że ta kobieta ma go w rękach. Za chwilę dowiaduje się od swego przyjaciela o innej jeszcze nowinie, mianowicie, że tejsamej nocy miał zajście ze znakomitym szermierzem de Soan i że prawdopodobnie nie obejdzie się bez pojedynku. Okazuje się, że i to prawda, bo przychodzą sekundanci de Soana. Zanim jednak ta sprawa mogła potoczyć sie zwykłym trybem, dowiaduje się o tem Maud i kobiecym sprytem doprowadza do załagodzeni- konfliktu. Przy tej sposobności jednak nawiązuje bliższą znajomość z de Soan i zaczyna kokietować go ostentacyjnie. Pod wpływem tego jej postępowania Tonino robi ciekawe spostrzeżenie — że czuje się bądź co bądź, związanym z tą kobietą i że jej zachowanie się względem de Soan nie jest mu obojętne, co więcej, że sprawia mu przykrość. Uczucie to potęguje się i wkońca urządza Maud formalną scenę zazdrości, przyczem dowiaduje się, że wszystko, co dotychczas się działo, czyniła Maud tylko w celu zbliżenia się do niego, że go kocha i nie ma najmniejszej ochoty odbierać sobie życia — zwłaszcza teraz!

W sztuce pierwiastek komiczny utrzymuje się przez cały czas na wysokim poziomie.

Owieczki. Komedję w 3-ch aktach Gina Rocca wystawiono z dużem powodzeniem w rzymskim Teatrze Quirino. Sztuka lekka, błyskotliwa, o żywym dialogu zaleca się przedewszystkiem doskonałym rysunkiem charakterów. Główna jej postać Giacomo jest to sobie przeciętny urzędnik bankowy, pozbawiony wszelkich zalet duchowych czy fizycznych, które mogłyby zainteresować kobietę. Z tego też powodu w całem swojem życiu nie miał u kobiety najmniejszego powodzenia i nie miałby go nigdy, gdyby nie szczęśliwy dla wroga wypadek, który się zdarzył w czasie jego pobytu na letnisku. Rozeszła się mianowicie ni stąd ni zowąd pogłoska, że Giacomo cieszy się względami Giovanny, pięknej żony swego przyjaciela. Od tej chwili kobiety zaczynają zwracać na niego uwagę; szara kreatura staje się przedmiotem zainteresowania, czemś modnem, poszukiwanem i — zorjentowawszy się w sytuacji — zaczyna z tego korzystać. Dochodzi to tego, że sama Giovanna która go przecież zna dobrze i która dotychczas miała dla niego tylko politowanie lub drwiny, gotowa jest teraz na prawdę rzucić się w jego ramiona.

Bogowie gór (*Gli dei della montagna*), prolog i dwa akty lorda Dunsany.—Sztukę wystawiono w Teatro d'Arte w Rzymie wraz z jednoaktowem misterjum „La sagra del Signore della nave", najnowszem dziełem Pirandella, dyrektora teatru. Sztuka lorda Dunsany jest to również misterjum, którego treść jest następująca: Żebrak pewien skłonił swoich sześciu kolegów, aby w pewnem mieście — rzecz dzieje się gdzieś na Wschodzie — przedstawili się jako bogowie, którzy zeszli ze swoich piedestałów. Oszustwo udaje się i szalbierze mają zapewnione wszelkie dostatki kosz-

tem łatwowiernego pospólstwa. Poznają jednak wkrótce, że rola ta wprowadziła ich w konflikt z tajemniczemi potęgami i zaczynają odsuwać coraz bardziej wzmagający się lęk przed czemś nieznanem, pozagrobowem, przed jakąś wyższą siłą, którą ludzie czczą instynktownie, nie pojmując jej, a którą swoim czynem obrazili. I wreszcie stają się tem, co chcieli udawać — zamieniają się w kamienne posągi bóstw.

Efekt końcowy udał się doskonale dzięki odpowiedniemu zastosowaniu świateł. Krytyka podziwia nadto z uznaniem wprowadzenie dobrze pomyślanych dekoracji, w rodzaju prawie futurystycznym, które nadały sztuce charakter baśniowy.

POLONICA.

Komedję Żeromskiego pt. „Uciekła mi przepióreczka w proso“ w przekładzie F. Sobieniowskiego ma wystawić za kilka miesięcy jeden z teatrów londyńskich. Równocześnie ma się ukazać w przekładzie słowackim Hrusowskiego „Przepióreczka“ w Bratislawie.

Belina Skupiewski i Zaleski występują obecnie równocześnie z olbrzymiem powodzeniem w operze zagrzebskiej.

Didur został zaangażowany na nowe trzechlecie do opery Metropolitan w Nowym Jorku

W wiedeńskiej „Neue freie Presse“ ogłosił K. Litthardt list muzyczny z Warszawy, w którym m. i. bardzo dodatnio ocenia tegoroczną działalność opery warszawskiej.

W „Prager Presse“ z 17 ub. m. ogłosił B. Wydra sprawozdanie z teatrów warszawskich, w którem omówił przedstawienia „Znajomka z Fiesola“ Winawera, „Najszczęśliwszego z ludzi“ Kiedrzyńskiego, „Spadkobiercy“ Siedleckiego i inne ostatnie premiery.

W czerwcowym n-rze medjolańskiej „Comoedji“ jest uwzględniona Polska w sprawozdaniu Mazarakiego.

POPIS PAŃSTWOWEJ SZKOŁY DRAMATYCZNEJ.

Głównem zadaniem szkół dramatycznych jest danie uczniowi podstaw sztuki aktorskiej.: a więc należyte postawienie głosu, nauczenie mówienia i prozy i wiersza, wychowanie w duchu twórczości danego narodu

Dlatego żałować należy, że na popis szkoły dramatycznej tak mało wybrano fragmentów z polskiej literatury dramatycznej i głównie obracano się w granicach prozy. Niemniej wyniki pracy dyr. Zelwerowicza są poważne: z malemi wyjątkami uczniowie mówią wyraźnie, starają się nie naśladować ślepo „prawdziwych“ aktorów, mają dość znaczną swobodę. Jeżeli nię zdołali oni wydobyć charakteru z reżyserowanej przez jednego z uczniów komedji Shawa p. t. „Czarna dama z sonetów“, to wiele miłego wdzięku dali w świetnie przez p. Honoratę Leszczyńską reżyserowanej komedj Korzeniowskiego p t. „Narzeczone“. Tak. Szkoła dać musi podstawy. Któż bardziej jest odpowiedni do wpojenia w uczniów podstawowych zasad, jak nie przedstawiciele starej szkoły aktorskiej, piastunowie naszych tradycyi scenicznych? Uczeń, który zdobędzie te podstawy, sam pójdzie później własną drogą, o ile jest prawdziwą indywidualnością artystyczną. Szkoła mu tego nie da, bo mu dać nie może.

Z pośród występujących na popisie kilku uczniów zaznaczyło większe zdolności lub przebłyski talentu: przedewszystkiem subtelna, czująca poezję, choć nieśmiała jeszcze p. Niedźwiedzka, dużo temperamentu scenicznego posiadająca p. Lewicka, miła p. Severinówna, wyrazista Bluminówna, talent groteskowy zdradzający p. Karczewski, dobrze zapowiadający się talent komiczny Nałęcza; p. Sokołowski posiadający niemiły głos sceniczny rażący gramofonową tubalnością, okazał w roli „Jana“ w sztuce Czechowa duży nerw sceniczny Swobodę ma p Modrzeński.

Wube.

Teatr i prasa.

(MAJ — CZERWIEC)

Plon z ostatnich dwóch miesięcy jest (zwłaszcza ilościowo) wcale obfity. Przedewszystkiem wymienić należy nr. 42 „*Przeglądu Warszawskiego*“ w znacznej części poświęcony teatrowi. Znajdujemy tam dokończenie cennej pracy *J. Mirskiego* p. t. „Dusza teatru“, surową ocenę „Dwóch ostatnich sztuk B. Shaw“ *W. Jarnawskiego*, recenzje książek z działu teatrologji *A. Zagórskiego* i omawianą już w „Życiu Teatru“ ankietę na temat organizacji i programu Teatru Narodowego. W ankiecie tej zabierali głos: *Boy-Żeleński*, *Borowski*, *Brahmer*, *Breiter*, *Brumer*, *Grubiński*, *Jampolski*, *Cz. Jankowski*, *Jaracz*, *Kasprowicz*, *Kisielewski*, *Koller*, *Kotarbiński*, *Kosicki*, *Krzywoszewski*, *Leszczyński*, *Lorentowicz*, *Makuszyński*, *Ordyński*, *Osterwa*, *Pieńkowski* *Rulikowski*, *F. Siedlecki*, *Śliwicki*, *Solska*, *Szyfman*, *Wysocka*, *Zagórski*, *Zawistowski*, *Żeromski*. Ankietę tę omawiał dwukrotnie *A. Zagórski* w nrach 126 i 127 „Przeglądu wieczornego“, *Stef.* w nrze 119 „Przeglądu Porannego“ (Poznań) i *J. Kozłowska* w nrze 160 „Kurjera Warszawskiego“ Z tematem tym łączyły się artykuły: „Rozmyślania o naszych teatrach miejskich“ *B.S.*(„Echo warsz.“ nr. 124), w którym autor żąda upaństwowienia Teatru Narodowego. Pozatem w nrze 43 ogłosił „Przegląd warszawski“ studjum L. Pomirowskiego p. t. „Symboliczne znaczenie teatru“, w którym autor stwierdza, że „brak twórczego życia na scenie, niezdarność i połowiczność autorów, którzy niemoc twórczą zastępują kompromitującemi pożyczkami z życia, kopjowanego bezwstyd-

nie na scenie — oto przyczyny, które poniżająco dla sztuki spoufalają publiczność z anegdotą teatralną“.

160 (wzgl. 150) ciolecie Teatru Narodowego nie przyczyniło się do ogłoszenia żadnej pracy, któraby wniosła nowe wartości do historji teatru. Pięknie omówił „160-ciolecie T. N.“ *M. Rulikowski* w „Kurjerze Warsz.“ (nr. 128). Wymienić należy również następujące art. na ten temat: „150 lat T. N.“ *K. E.* (Kur. Por. nr. 125), „Pierwsze przedstawienie na scenie nar. *J. Lorentowicza* („Express Por. “nr. 128) „160 ciolecie T.N.“ *W. Brumera* („Podoficer“ nr. 2) i łączący się z tym tematem artykuł p. t. „O teatr życia i entuzjazmu“ *B Pochmarskiego* („Nowa Reforma nr. 130).

Dużo wrzawy wywołało przesilenie w teatrze im. Bogusławskiego. „*Wiad. literackie*“ ogłosiły mocny art. p. t. „Sprzysiężenie przeciw sztuce“ (nr. 21), w którym obwiniają Z. A. S. P., magistrat i dep. Sztuki o przyczynienie się do upadku teatru. Również Z. A. S. P. obwinia autor artykułu p. t. „Historja bardzo kulturalna“ (Przegl. Wiecz. 114). *Jacek Fr.* (Echo warsz. 133) omawia działalność teatru i twierdzi, że nie powinno się było dopuścić do jego upadku. Jako powód upadku teatru podaje *A. Zagórski* (Przegl. Wiecz. 110), który zresztą uznaje wielkie zasługi tego teatru, to, że „poszukiwano tematów do inscenizacji, a nie sztuki do grania“. *C. Jellenta* (Echo warsz. nr. 138) wystąpił przeciw reżyseromanji jako powodowi upadku teatru. W łączności z sprawą teatru im. Bog. i ankietą na temat teatru popularnego ogłosił *A. Zagórski* dwa artykuły („Przegl. Wiecz.“ 102 i 106) polemizujące ze stanowiskiem Schillera w ankiecie O zadaniach teatru pop. ogłosił fejleton w „Rzeczypospolitej“ (nr. 130) *F. Siedlecki.* O całokształcie działalności artystycznej Schillera pisał *W. Brumer* w „Nowej Reformie“ (nr. 132).

Z powodu przeniesienia się Reduty do Wilna ogłosił „Tygodnik Wileński“ (nr. 8) entuzjastyczny artykuł p. t. „Reduta osiada w Wilnie“. Zato „Wiad lit. (nr 24) umieściły o działalności Reduty wielce krytyczny artykuł *J. Micińskiego.* Artykuł ten zawiera dużo słusznych uwag, ale pomija w niedopuszczalny sposób zasługi, które Reduta położyła. Przeciwko wywodom *J. Micińskiego* wystąpili *M. Grzegorczyk* w nrze 166 „Warszawianki“, *E. Ligocki* („Rzeczp.“ 174) i *W. Hulewicz* w nrze 11 „Tygodnika Wileńskiego“ w artykule p. t. „O cele i metody Reduty“. Szkoda, że wszyscy trzej nie sprecyzowali jasno tych „celów i metod“, gdyż byłoby to silniejszem odparciem zarzutów, niż wycieczki przeciw Micińskiemu, który — bądź co bądź — przytoczył *prawdziwe* fakty. A można było przecież niemało przytoczyć istotnych danych nietylko na obronę ale i na chwałę Reduty, która błądziła, ale i dużo pożytecznego zdziałała. Uczynił to w sposób taktowny i rzeczowy w nrze 26 „Wiad. lit.“ *S. Jaracz* w pięknym artykule p. t. „Czego nauczyła mnie Reduta?“ tudzież *S. Srebrny* w nrze 12 „Tyg wil.“

Z innych artykułów wymienić należy: „Misterja Steinera na scenie“ *F. Siedleckiego* (Rzeczp. 148), „Grzechy naszych autorów dramatycnych“ *A. Zagórskiego* (Prz. Wiecz. 122 i 124), „W sprawie stworzenia instytutu teatralnego“ *W. Brumera* (Wiad. lit 21) „Emocjonalne wartości teatru“ *K. Piotrowskiego* (Czas. 106), „Molier na scenie polskiej“. *Boya-Żeleńskiego* (Wiad. lit. 19), Moniuszko a teatr wileński“ *A. Millera* (Wiad muzyczne. nr. 2.), „Dawne premiery Don Juana“ *W. Krogulskiego* (tamże), „Upadłość teatru“ *Z. Nowakowskiego* (N. Reforma. 130), „Przesilenieteatralne w Warszawie“ *S. Krzywoszewskiego* (Świat. 21) tudzież cykl feljetonów o J. A. Kisielewskim *A. Grzymały Siedleckiego* (Warszawianka nry 101, 104, 106, 107, 118, 161).

Wystawienie „Spadkobiercy“ Grzymały Siedleckiego w Teatrze Narodowym wywołało polemikę, którą rozpoczął w „Rzeczypospolitej“ *E. Ligocki.* Odpowiedział mu rzeczowo i spokojnie *Boy Żeleński* w nrze 134 „Kurjera Porannego“. W „Warszawiance“ zabrał głos sam *Grzymała Siedlecki* („Recenzja recenzyj)“ poczem odpowiedział mu znów *Boy* (Kur. Por. 157) w artykule p. t. „Recenzja recenzji recenzyj“, w którym czytamy nast. słuszną uwagę: „Twoje feljetony mogą być komentarzem do tego, coś chciał a czegoś nie chciał powiedzieć: ale coś istotnie powiedział to już rzecz nie twoja, ale widza“. W nrze 26 „Świata“ polemizuje *W. Grubiński* z wywodami Brumera (Życie Teatru nr. 19. „W odpowiedzi p. Grubińskiemu“). Tytuł artykułu brzmi: „Szczególne rozumowanie“. „Szczególnem rozumowaniem“ jest dla p. G, że „Życie Teatru“ *w każdym* artykule „broni“ teatru a przeciwko wybrykowi p. Wielopolskiej red. „Życia“ „tylko“ protestuje, odpierając wszystkie zarzuty. Również nie pojmuje p. G. jak można „w teatrze interpretować utwór rozmaicie, ale zarazem iść po linji wytyczonej przez autora“. Ponieważ p. G. powołuje się na muzykę, należy przypomnieć, że świetnymi chopinistami są i Paderewski i Śliwiński i Michałowski, chociaż każdy z nich zachowuje własną indywidualność. Prawdziwy aktor musi na kreacji wycisnąć piętno swej indywidualności. Charakterystyczne jest, że p. G. wyróżnia specjalnie Fertnera, który jest właśnie przykładem indywidualności szkodliwej, bo przekreślającej autora.

O dramacie Brończyka p. t. „Hetman St. Żółkiewski“ ukazały się sprawozdania: *C. Jellenty* w „Echu warszawskiem“, *Dudzińskiego* w „Kurjerze łódzkim“, *M. Hausnerowej* w „Kurjerze lwowskim“ i *Viatora* w „Przeglądzie wieczornym“.

Zagadnieniami sceny najwięcej w okresie sprawozdawczym zajmował się „Przegląd wieczorny“, najwięcej informacyj o sprawach teatralnych dawał „Kurjer czerwony“.

BIBLJOTEKA DRAMATYCZNA

DOTYCHCZAS UKAZAŁY SIĘ TRZY TOMY:

K. BROŃCZYK: „Hetman Stanisław Żółkiewski“ z przedmową J. Lorentowicza . . . . cena 2 złote.

E. ZEGADŁOWICZ: „Głaz graniczny“ z przedmową F. Siedleckiego cena 2 złote.

W. ROGOWICZ: „Dalila“. . . . . cena 80 groszy.

Do nabycia we wszystkich księgarniach

WIADOMOŚCI LITERACKIE

NAJTAŃSZY LITERACKI TYGODNIK ILUSTROWANY

WYCHODZI W FORMACIE DUŻEJ GAZETY CO CZWARTEK RANO

CENA EGZEMPLARZA 60 GROSZY. PRENUMERATA KWARTALNA ZŁ. 6.50. WRAZ ZE „SKAMANDREM“ ZŁ. 12.50.

Dotychczas Wiadomości Literackie ogłosiły m. in. utwory następujących pisarzy:

Ignacy Baliński, Stanisław Baliński, Juljusz Kaden-Bandrowski, Kazimierz Błeszyński, Boy-Żeleński, Edward Boyè, Mieczysław Braun, Emil Breiter, Aleksander Brückner, Stanisław Brzozowski, Anna Ludwika Czerny, Marja Dąbrowska, Bolesław Wieniawa-Długoszowski, Janusz Domaniewski, Adolf Bogusław Dostal, Roman Dyboski, Juljan Ejsmond, Henryk Elzenberg, Leon Galle, Mateusz Gliński, Artur Górski, Wacław Grubiński, Marceli Handelsman, Wilam Horzyca, Jerzy Hulewicz, Witold Hulewicz, Wacław Husarski, Karol Irzykowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Jakubowicz, Roman Jaworski, Gabriel Karski, Jan Kasprowicz, Emil Kipa, Juljusz Kleiner, Stefan Kołaczkowski, Aleksander Kołtoński, Manfedr Kridl, Irena Krzywicka, Stanisław Lam, Alfred Lauterbach, Jan Lechoń, Wacław Lednicki, Jerzy Liebert, Wincenty Lutosławski, Jan Łukasiewicz, Kornel Makuszyński, Władysław Mickiewicz, Jan Nepomucen Miller, Zofja Morstinowa, Stefan Napierski, Lech Niemojewski. Cyprjan Kamil Norwid, Adolf Nowaczyński, Jan Ogórkiewicz, Ryszard Ordyński, Leonard-Podhorski Okołów, Leon Pomirowski, Stanisław Posner, Marceli Poznański, Eugenjusz Przybyszewski, Mieczysław Rettinger, Jerzy Bohdan Rychliński, Magdalena Samozwaniec, Stanisław Schayer, Hanna Skarbek, Władysław Skoczylas, Antoni Słonimski, Zofja Stryjeńska, Karol Szymanowski, Mieczysław Treter, Juljan Tuwim, Józef Ujejski, Witold Wandurski, Stanisław Wasylewski, Marja-Jehanne Wielopolska Ignacy Wieniewski, Kazimierz Wierzyński, Bruno Winawer, Józef Wittlin, Edward Woroniecki, Aurelja Wyleżyńska, Aniela Zagórska, Stefanja Zahorska, Roman Zrębowicz, Stefan Żeromski, Jan Żyznowski.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu 1 złoty pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, SIERPIEŃ 1925 R. Nr. 31—34

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Nasze teatry kresowe.

Ostry kryzys, jaki przechodziły w ubiegłym sezonie wszystkie niemal teatry w Polsce, nasuwa jeden wniosek niewątpliwy: 38 stałych teatrów, założonych w różnych miastach Rzeczypospolitej po wojnie, jest wytworem sztucznym, nie odpowiadającym istotnej potrzebie. Nawet kraje o starej kulturze teatralnej, jak Francja, nie zakładają stałych scen w miastach lub miasteczkach takich rozmiarów, jak nasze. Nie posiadamy ani dostatecznej ilości widzów, ani nowych polskich sztuk (10 — 16 na sezon!), ani dość uzdolnionych aktorów. Fakt, iż przez kilka lat teatry nasze nie tylko trwały, ale zwycięsko walczyły o podwyżki gażowe, mógł istnieć przy niezdrowych stosunkach gospodarczych podczas inflacji.

Upadek całego szeregu teatrów zaświadczył wymownie, że nie prowadzimy żadnej celowej i świadomej polityki teatralnej, obejmującej całokształt sprawy na terenie Rzeczypospolitej. Związek Artystów Scen Polskich dopiero teraz spostrzega, że obok gaży istnieje coś nie mniej ważnego, a mianowicie poziom artystyczny widowisk. Departament Sztuki, powołany nie tylko do czuwania, ale do planowego organizowania teatrów, nie objawia dotychczas wyraźnych dążeń w tej dziedzinie. Zarządy miast łudzą się, że spełniają swe zadanie, gdy przeznaczą na teatr jakieś subsydjum i spędzają na innych winę, gdy subsydjum nie wystarcza. Poza Warszawą i poza jednem lub dwóch miastach prowincjonalnych, mamy teatry słabe, w wielu wypadkach tak słabe, że nie zdolne są zaspokoić najskromniejszych wymagań.



A. Szyfman
dyrektor teatru Polskiego i Małego

Stało się już hasłem ogólnem, aby żądać teatrów w miastach kresowych. Wszyscy zapewniają, że stanowią one najlepszy środek propagandy polskości, jaki można sobie wyobrazić. W rzeczywistości pozostają tylko górne frazesy, gdyż na kresach posiadamy teatry słabe lub prowadzone bez żadnej idei.

Najgorzej jest na kresach zachodnich. Stworzono tam cztery sceny polskie: w Toruniu, Bydgoszczy, Grudziądzu i Katowicach. Niemcy, którzy wiedzieli dobrze, dlaczego w tych miastach pobudowali duże i wygodne teatry, prowadzili je bardzo systematycznie, widząc w nich doskonałe placówki kultury własnej. Były to teatry par excellence propagandowe. Nie ulegało wątpliwości, że z chwilą, gdy te teatry stały się własnością niepodległej Polski, ich charakter propagandowy musi być podkreślony podwójnie: mają nie tylko odniemczać, ale i wzmacniać, rozwijać polskość. Organizacja teatrów o takich zadaniach wymagała wyjątkowej rozwagi i ofiar.

Tymczasem, od pierwszej niemal chwili aż do ostatniej, teatry te, pod względem my-

śli kierowniczej, zawieszone były niejako w powietrzu. Województwo pomorskie ogłasza konkursy na dyrektorów teatrów i daje pewne subsydjum; gminy miejskie dodają subsydjum od siebie i akceptują warunki kontraktowe z dyrektorami; wreszcie w Katowicach wchodzi jeszcze w grę miejscowe Towarzystwo Teatralne, które posiada bardzo mizerne środki finansowe. Kompetencje tych wszystkich „władz“ są tak małe, że nikt nie myśli o *możności* egzystowania teatrów przy niedostatecznej subwencji. Wartości zespołów nikt nie kontroluje. W Grudziądzu, w Bydgoszczy i w Katowicach teatry rozpadły się podczas sezonu. W Bydgoszczy zespół był tak słaby, że korpus oficerski i publiczność jawnie bojkotowali teatr. Zamiast myśleć o reorganizacji istotnej, zamiast oprzeć byt tych teatrów na jakiejś zdrowej zasadzie, chwycono się pomysłów niefortunnych lub dziwacznych. Złą trupę z Bydgoszczy przeniesiono do Katowic, gdzie właśnie — wobec stałej konkurencji niemieckiej — powinniśmy mieć jeden z najlepszych teatrów polskich. Jeszcze ryzykowniejszą organizację otrzymać mają teatry w Toruniu, Bydgoszczy i Grudziądzu. Postanowiono je złączyć w jeden kompleks, pod dyrekcją p Bendy i urządzić tak, aby, obok dramatu i komedji, można dawać we wszystkich trzech miastach operę i operetkę. Każde z miast zjednoczonych będzie dawało po 13 z kolei przedstawień tego samego typu (opera, dramat, operetka), przyczem aktorzy wracać będą po przedstawieniu do swoich stałych siedzib: artyści operowi mieszkać będą w Toruniu, dramatyczni — w Bydgoszczy i częściowo w Grudziądzu. Na to ogromne przedsięwzięcie, bardzo trudne i niepewne, posiadające około 200 osób personelu artystycznego i technicznego, przewiduje się około 230.000 złotych deficytu. Kontrakt, zawarty przez województwo i miasto z dyrektorem tej imprezy, jest, zdaniem mojem, niemoralny, w granicach bowiem zamierzonego budżetu p. Benda (który już w tym roku dopłacił znaczną sumę do dzierżawy teatru Toruńskiego) nie będzie w stanie dawać widowisk zadowalających.

Nie o wiele lepiej stoi sprawa teatralna na terenach wschodnich. W Grodnie, po kilku procesach dyrektora z artystami o niewypłacalność, teatr rozpadł się w ciągu sezonu, a stał podobno na poziomie wyjątkowo niskim. W Wilnie upierano się dość niedorzecznie, ażeby prowadzić operę i dramat przy 10.000 zł. subsydjum miesięcznego. Wynik takiej imprezy musiał być żałosny: opera padła w ciągu sezonu, a dyr. Rychłowski zabrnął w bardzo poważne długi. Sympatje i nadzieje budzi przeniesienie do Wilna „Reduty“, pod dyrekcją J. Osterwy i zorganizowanie teatru wyjazdowego, który będzie dawał przedstawienia w szeregu pobljskich miast. Energja i talent Osterwy są gwarancją, że Wilno może, dzięki jego zabiegom, pozyskać doskonały teatr dramatyczny. Ale stworzenie i ustalenie wpływów takiego teatru nie może być dokonane w przeciągu jednego sezonu. Apostolstwo Osterwy rozłożone być winno na szereg lat. To też wysoce niepokojące są wieści, że Osterwa ma dalej grywać w teatrze Narodowym, a nawet reżyserować jedną ze sztuk. „Reduta“ bez Osterwy stać się może łatwo w Wilnie jeszcze jednym słabym teatrem prowincjonalnym.

Niespodzianką w naszej kresowej gospodarce teatralnej jest teatr w Łucku. Powstał on dzięki zamiłowaniu i energji miejscowego burmistrza, p Zielińskiego, który go wystawił ze składek publicznych. Nie wiemy, co tam grają i jaki jest poziom tej sceny. W zdumienie wprowadza jednak fakt, że może ona egzystować w mieście, w którem ludność r d z e n n i e polska wynosi około 5000 mieszkańców. Pan burmistrz sam układa repertuar i sam czuwa nad obsadą sztuk. Ludność miejscowa składa na utrzymanie teatru dobrowolnie po złotówce miesięcznie od mieszkańca. „Dobrowolność“ ta opiera się całkowicie na autorytecie pana burmistrza, który podobno jednemu obywatelowi, skarżącemu się na to, iż płaci składkę na teatr, chociaż do niego nie uczęszcza, odpowiedział: „Na więzienie także pan płaci podatek, a przecież pan w nim nie siedział“..

Najostrzejszą formę przybrał kryzys teatralny we Lwowie. Wynikł on również z megalomanji teatralnej, jaka ogarnęła wiele miast Rzeczypospolitej. Za czasów austrjackich, we Lwowie mieściły się wszystkie centralne władze Małopolski. Była to więc stolica, która, przy niewielkiem subsydjum, mogła była prowadzić w jednym gmachu operę i dramat, wcale dobrze prosperujące. Po wojnie, gdy Lwów zamieniony został na miasto wojewódzkie, jasnem było, że opera, która tam zdobyła bardzo piękne tradycje, nie da się prowadzić bez znacznego subsydjum. Toteż Rząd przeznaczył na ten cel 100.000 zł. rocznie. Tymczasem gminie lwowskiej zachciało się aż trzech teatrów. Walka z rosnącym wciąż deficytem wpłynęła bardzo ujemnie na poziom artystyczny tych teatrów, a zamiast szukać racjonalnych środków naprawy, rada miejska wolała skompromitować się zamknięciem nie tylko teatru Małego, ale i starej, zasłużonej opery lwowskiej. W dodatku uczyniono to w chwili, gdy już wszystkie inne teatry w Polsce kończyły organizację przyszłego sezonu.

W ogóle sprawa naszych teatrów kresowych nie posiada dostatecznej opieki centralnej. Oparto ją na kombinacjach luźnie kojarzących się i rozpadających. Niema nadziei, ażeby Departament Sztuki zabrać się mógł do celowego jej organizowania. Postawić ją na właściwym gruncie zdoła jedynie inicjatywa obywatelska. Wydaje mi się niezbędną konferencja Związku Dyrektorów, Związku Artystów Scen Polskich, krytyków i znawców teatru, którzy omówią rzecz całą gruntownie i w odpowiednim memorjale przedstawią Rządowi swe postulaty i projekty.

Jan Lorentowicz.

Walka z cenzurą.

Na zjeździe literatów polskich odbytym w Warszawie w roku 1920 przeszedł przytłaczającą większością wniosek następujący: Zjazd literatów polskich poleca Zarządowi „Zawodowego Związku Literatów Polskich“ postaranie się drogą ustawodawstwa polskiego o zniesienie cenzury nad dziełami sztuki i o obmyślenie sposobów dla ustalenia w każdym wątpliwym wypadku, czy dany utwór zalicza się do dzieł sztuki. Ku temu powołaćby można działanie „Departamentu Sztuki i Kultury“, albo „Zaw. Związku Literatów Polskich“. Oto duch uchwały zjazdu (dosłownego brzmienia uchwały nie pamiętam, jakkolwiek wniosek ten sam przedłożyłem pod obrady). Uchwała pozostała na papierze, co już jest winą „Zarządu Z. Z. L. P.“ Nie mniej jednak wyraża ona niedwuznacznie opinję i wolę niemal wszystkich twórczych pracowników pióra w Polsce. Mimo to głos literatów nic nie znaczy, na bieg spraw społecznych, choćby najbliższych piśmiennictwu, literat nie ma żadnego wpływu, to też uchwała powyższa mogła być zignorowana przez wszystkich, zwłaszcza, gdy zignorowana została przez samych literatów.

—A jednak... W ostatnich czasach odzywają się coraz częściej głosy protestujące przeciwko działalności cenzury. Jej pole popisu to teatr, albowiem gdzieindziej nie ma ona na szczęście wglądu i decydującego głosu. Chwała Bogu — książka polska ochroniona jest od kajdan cenzury.

Zastanówmy się z różnych wychodząc założeń, nad działalnością cenzury w naszym kraju, nad jej uprawnieniami i jej obowiązkami.

Ustalić należy przedewszystkiem, czy autor dramatyczny jest także obywatelem kraju, który stoi pod ochroną Konstytucji, posiada konstytucyjne prawa? Mniemam, iż odpowiedź brzmieć winna potwierdzająco i sądzę, że taka hipoteza nie wywoła sprzeciwu. Drugie zaś zasadnicze pytanie: Czy działalność cenzury w poszczególnych centrach kulturalnych w Polsce zgodna jest z konstytucją i czy jej orzeczeniom podlega? Mniemam, iż cenzura, jako że jest urzędem, konstytucji podlegać musi, ale twierdzę również stanowczo, że przepisom konstytucji często się sprzeciwia. Ponieważ więc autor dramatyczny jest także obywatelem kraju, czerpiącym z konstytucji swe prawa, wolno mu protestować przeciw działaniu urzędu, o ile ono nie jest w zgodzie z konstytucją. Z prawa tego korzystając, już nie jeden człowiek pióra na forum publiczne wniósł protest przeciw działaniu cenzury, a niniejszem przyłączam się i ja do tegoż protestu czując się nie mniej pod prawidłami konstytucji, niż czuć się winien każdy cenzor.

Skoro tedy taki pan z cenzury ma prawo dowolnie sobie kreślić po moich rękopisach i udzielać utworowi sankcji lub jej odmawiać, mam i ja prawo poddać działalność takiego pana krytyce i — choć moralnie, skoro nie urzędowo—kreślić po jego werdyktach i analizować wartość jego orzeczeń, zachowując zresztą cały szacunek dla urzędu jako takiego.

I tak n.p. pytam, na jakiej podstawie prawnej mógł cenzur krakowski zakazać wystawienia „Klątwy“ Wyspiańskiego w r. 1920, a zezwolić na wystawienie tejże sztuki w parę lat później? (Czy przepisy konstytucji zmieniły się w tym czasie?) Na jakiej postawie prawnej mógł cenzor krakowski uniemożliwić wystawienie „Świętej Joanny“ Shaw'a, podczas gdy cenzor warszawski dopuścił tę sztukę na scenę stolicy? Na jakiej podstawie zezwolił cenzor w Łodzi na wystawienie sześciokrotne „Śmierci na gruszy“ Wandurskiego, a następnie dalszych widowisk zabronił?

Pytam się: czy konstytucja nasza ulega zmianom, już nie w przeciągu kilkoletnich okresów, ale nawet kilkotygodniowych? Czy konstytucja przewiduje inne prawa dla Krakowa, inne dla Warszawy? Czy tam rozstrzyga moralność c. i k., moralność austrjacka, tu moskiewska? Czemu możliwe są takie niedorzeczności? Odpowiedź jedyna: Bo cenzura nie spełnia swych obowiązków należycie, ale często władzy swej nadużywa ze szkodą dla dramatycznej twórczości polskiej. To też zupełnie słuszne, że wreszcie wzięto cenzurę pod pręgierz, choć o to gniewa się tak bardzo jeden z cenzorów, który nie w swojej, ale w kolegów obronie, i w obronie swego urzędu kopje kruszy. Do cenzora tego pod koniec wrócimy, tymczasem pozostając jeszcze przy zasadniczej kwestji samejże cenzury.

Sądzę, że zgodzimy się wszyscy na to,

iż cenzura zapędza się często nie we właściwym kierunku, że jej urzędnicy nie stoją często na wysokości zadania, bo — poprostu nie rozumieją tego co czytają, a (jak słusznie pisał raz o tem „Kurjer Polski"), to już jest minimum czego żądać od cenzora

A więc zaradzić trzeba złemu i zaradzić można.

Zaradzić próbował niedawno sam pan minister spraw wewnętrznych okólnikiem rozesłanym do województw, wskazując wyraźnie na niedopuszczalność „krępowania artystycznych uzewnętrznień" i biorąc w obronę „tematy, utwory i ich poszczególne zwroty, chociażby zawierały najbardziej śmiałe i niezwykłe hasła".

Czy jednak taki okólnik nie jest półśrodkiem? Czy w całej pełni zrozumiany będzie przez takich cenzorów, którzy nie rozumieją cenzorowanych przez siebie utworów? Zdaje mi się, że p. Minister narazie spełnił swój obowiązek, poskramiając zbyt samowolne działania cenzorów, ale tu winni przyjść z pomocą p. Ministrowi ci przedewszystkiem, którzy najbardziej są w tem zainteresowani, autorzy dramatyczni. Ci zaś powinni postawić kwestję zasadniczo i to w myśl ówczesnej uchwały zjazdu literatów polskich.

Z takiego wychodząc założenia, pytamy: czy istnienie cenzury jako takiej i w obecnej jej formie jest wogóle wskazane?

Twierdzę - że nie! Cenzura bowiem taka, jaką mamy (z małemi wyjątkami) nie może spełnić swego zadania. Cenzor musiałby być bardzo subtelnym i wybitnym krytykiem, aby trafnie ocenić, czy (według okólnika pana Ministra) „artystyczne uzewnętrznienia nie płyną ze spekulacyjno - kasowych lub spekulacyjno agitacyjnych założeń, lecz z naturalnej potrzeby twórczej". Bo też zaraz narzuca się pytanie, czy n. p. cenzor krakowski, który dokonał niesłychanych skreśleń w „Świętej Joannie", mógł orzec, że Shaw, wielki twórca dramatyczny zgrzeszył spekulacyjno — kasowemi lub agitacyjnemi tendencjami, a nie działał z pobudek naturalnej potrzeby twórczej? Czy wogóle cenzor krakowski może mieć śmiałość czynienia pomiarów i ocen tworu Shaw'a? A tę śmiałość narzuca mu jego urząd, to też wyniki działalności cenzora muszą być absurdalne.

Czy cenzura wogóle jest potrzebna i dopuszczalna? Twierdzę, że cenzura *dzieł sztuki* nie jest dopuszczalna i nie jest potrzebna. Przyznaję, że sztukę mogą zużyć szkodliwe czynniki do przemycania destruktywnych działań, ale też w takim wypadku rzecz przestaje być dziełem sztuki i to winny rozsądzać całkiem inne instancje, aniżeli funkcjonarjusze urzędów wojewódzkich, to może rozstrzygać Departament Sztuki i Kultury lub „Zarząd Zaw. Związku Literatów Polskich". Ale rozstrzygnięcie takie winno mieć charakter wyroku sądowego z pełnem uzasadnieniem i szczegółowem umotywaniem oraz z możnością jednorazowej apelacji. Wtedy wyrok taki wydawany będzie z pełnem poczuciem odpowiedzialności, a wyrokujący nie będzie działał pod wpływem troski o swój byt urzędniczy, będą to wyroki nieskrępowane, tak jak nieskrępowane są wyroki sądów państwowych.

Cóż można sobie myśleć o wartości naszych cenzorów, którzy są bardzo cięci na wszelkie śmiałe ideje i pojęcia wyrażone w utworach scenicznych, a bardzo pobłażliwi na wszelkiego rodzaju pornografje? Otóż te wątpliwości byłyby nam oszczędzone, gdyby dzieło sceniczne w razie niepewności oddano pod orzeczenie sądu odpowiedzialnego, sądu, któryby miał jeno rozstrzygnąć, czy utwór jest wynikiem „naturalnej potrzeby twórczej". Resztę należy pozostawić na odpowiedzialność kierownictwa teatru.

Oto rzucam pobieżnie kilka myśli, by pobudzić rozważania sfer kompetentnych, któreby były powołane do opracowania konkretnego projektu. Musimy bowiem dojść do tego by ta jednostka w narodzie, która ma więcej prawa do ustanawiania prawideł społecznych, moralnych, obyczajowych, przekonaniowych i t. d., niż niczem nieskrępowany poseł lub senator — aby ta jednostka twórcza rzeczywiście nie była skrępowana w „wolności głoszenia przekonań", wolności, którą nam wszystkim gwarantuje konstytucja. Przecież dziś wolno pierwszemu lepszemu krzykaczowi z trybuny sejmowej, ba! nawet z mównicy wiecowej głosić najbardziej daleko idące hasła bez żadnych skrępowań, podczas gdy nawet najgenialszemu myślicielowi — poecie ze sceny tego nie wolno, ponieważ cenzor ma moc zakneblowania ust artyście, czego uczynić nie wolno prewencyjnie wobec nikogo innego w państwie.

Przechodzę do omówienia stanowiska zajętego przez jedynego bodaj w Polsce cenzora, któremu nie można czynić zarzutów krępowania twórczości scenicznej, t. j. Jana Lemańskiego.

Stanął pan cenzor warszawski na stanowisku obrony własnego urzędu. Tego za złe mu nie poczytuję, jednak stwierdzam, iż jego argumentacja bynajmniej nie jest przekonywająca. I tylko dziwić się trzeba, co to czas robi z przekonań człowieka! Jak może autor znakomitych bajek po kilkunastu latach jednem pociągnięciem pióra przekreślić całą swą minioną twórczość?!

Ha, trudno! łysieją czaszki, siwieją włosy—łysieją i siwieją przekonania.

Jeżeli Lemański twierdzi, że na cenzurę „rzuca się tylko drobiazg, te poronione płody, wylęgłe w inkubatorach zepsutych dusz“, to ja z całą satysfakcją zgłaszam mój akces do tak określonego towarzystwa, a wiadomo, że w takim razie znajdę się w towarzystwie bardzo doborowem — prawda? boć Flaubert, Baudelaire i inni—to dobre towarzystwo dla autora! i oto ośmielony tak wytworną kompanją, pragnę choć krótko podysputować z generalnym cenzorem stolicy. Otóż czytając te niewyszukane określenia Lemańskiego: obyczajność, przyzwoitość uczciwość i t. d., mam wrażenie, że to głosi jakaś w bajce Lemańskiego wyśmiewana, stara, pokręcona dewocją ciotka, bo czemże są te określenia, jeśli nie komunałami dobremi do szkółki wiejskiej albo dla bab z pod kościoła? a jeśli zapragniemy im nadać możliwie wielkie i poważne znaczenie, to pytamy: kto jest bardziej powołany do ustanawiania w narodzie zasad obyczajności, etyki i t. d. — twórca czy urzędnik? Shaw lub Wyspiański — czy cenzor krakowski? Odpowiedź chyba zbyteczna, ale jedno wytłomaczenie potrzebne: Poeta stwarza wartości obyczajowe, etyczne, moralne, podczas gdy urzędnik co najwyżej strzeże formułek dotychczasowych zdobyczy zwyczajowych. Pojęcia jednak zmieniają się, a za niemi obyczaje, ale nie zmieniają się same, lecz właśnie pod wpływem twórczych jednostek.

Formuła, której strzeże urzędnik cenzury, nie zmienia się, bo się nie rozwija, ale co najwyżej z upartem opóźnieniem ulega przemocy twórczej. Tak więc konflikt cenzury z utworami sztuki jest nieunikniony, a zwycięstwo zawsze jest po stronie dzieła sztuki. (Bo przecież nie po stronie cenzury!) A więc mamy tu jedynie i wyłącznie walkę utartej formuły z wiecznie odradzającą się ideją twórczą... Tak więc, panie Lemański, chyba niema o co kruszyć kopji! A jeżeli obrona ta wasza będzie uparta i co gorsza, skuteczna, no — to zatryumfuje raz jeszcze hasło tak bardzo wyśmiane przez bajkopisarza Lemańskiego, wtedy gdy pierwiastki twórcze w nim jeszcze górorowały nad skłonnościami cenzorskiemi — zatryumfuje hasło:

„Mieć nad społeczeństwem pieczkę
Oraz literatureczkę,
Na obroczną mięlić sieczkę..“

Czy przyznaje się pan do tej strofy, panie Lemański?

Jerzy Hulewicz.

Synoptyzm teatralny N. Beauduin'a.

Największem nieszczęściem awangardy teatralnej*) szczególnie u nas jest ta okoliczność, że niemal nigdy utwór sceniczny typu nowego nie znajduje modernistycznego inscenizatora, a naodwrót: inscenizatorzy-reformatorzy wystawiają na nowy sposób stare sztuki...

Stąd widowiska awangardy teatralnej prawie zawsze dają wrażenie albo jakiegoś grubego nieporozumienia, albo fałszywego postawienia kwestji, lub conajmniej — poważnego niedociągnięcia.



Nicolas Beauduin.

Dlatego nigdy nie można stwierdzić bez zastrzeżeń, że oto miało się do czynienia z nową formą teatralną; nie można więc orzec z pewnością, czy dany kierunek stwarza w sztuce scenicznej nowe wartości, czy nie.

Wiemy n p. o skonstruowaniu na tegorocznej wystawie paryskiej teatru o scenie trójdzielnej. Nie wiadomo, czy i jakie sztuki zostały tam wystawione.

Jednak mam niemal pewność, że nie zagrano tam nowej sztuki, jak gdyby dla tej sceny specjalnie napisanej.

Sztuka ta — to misterjum poetyckie w 4-ch częściach z prologiem p. t. „Pascase, la fille au singe et les trois compagnons“ (Paskazy, dziewczyna z małpą i 3 ch kompanjonów) pióra Nicolas Beauduin.

*) Por. mój artykuł w „Życiu Teatru“ w r. z. o „Misterjum Buffo“ Majakowskiego.

Autor ten należy do najwybitniejszych osobistości awangardy literackiej Francji. Jest on twórcą ciekawej teorji poetyckiej i b. oryginalnych poematów, o czem może będę mógł powiedzieć szerzej na innem miejscu.

Jego koncepcja teatralna t. zw. synoptyzmu wynika konsekwentnie z jego teorji poetyckiej.

W teatrze mianowicie Beauduin dla swego ostatniego utworu żąda 3-ch scen jednocześnie (środkowa i 2 boczne przyległe z lewej i z prawej strony).

Ma to według słów jego umożliwić bądź to uwidocznienie akcyj współczesnych. bądź to pewnych związków kontrastowych, względnie niewidzialnych współzależności.

Utwór wzmiankowany, osnuty na motywach średniowiecznych, odznacza się pod tym względem dużą prostotą kompozycji formalnej...

Beauduin zaznacza, że w duetach późniejszych, gdzie wystąpi człowiek nowoczesny ze swem poczuciem wszechobecności w świecie i świadomością kosmogoniczną synoptyzm sceniczny wystąpi w postaci bardziej skomplikowanej.

Trójdzielność przestrzeni scenicznej, jako środek inscenizacyjny jest nam dość znana. „Judasz“ Tetmajera wystawiony został w teatrze „Reduta“ w ten właśnie sposób, że jedna część sceny oznaczała teren dobrych duchów, środkowa — zwykłą ziemię, trzecia — teren złych duchów.

Dla wygody dekoracyjnej, celem uniknięcia przerw od odsłony do odsłony na trójdzielnej scenie wystawiono kiedyś w Wiedniu „Sen nocy letniej“.

W ostatnim jednak wypadku było to czysto techniczne, niejako zwykłe uproszczenie roboty dla dekoratora.

Trójdzielność zaś sceny w przedstawieniu „Judasza“ w „Reducie“ — miała na celu zasadniczo ominięcie za pomocą symbolu pewnych trudności inscenizacyjnych, związanych z technicznemi warunkami małego teatrzyku.

W utworze Beauduin'a, pisanym w założeniu trzech planów scenicznych chodzi, zdaniem mojem, o co innego: o przestrzenne formalne unaocznienie wielości istnienia.

Ta wielość, a ściślej—wielopłaszczyznowość rzeczywistości czy to życiowej, czy artystycznej, która u Pirandella znajduje wyraz djalektyczny w treści (szczególnie w sztuce „Każdy ma swoją prawdę“), ma tu znaleść wyraz sceniczny formalny.

Sądzę, że jest to koncepcja szczęśliwa, dająca teatrowi świetny środek do odciążenia go od balastu wybitnie niescenicznego i przydługich literackich opowiadań i opisów, wygłaszanych przez aktorów we wszystkich prawie sztukach.

Przedstawienie jako takie staje się bardziej teatralnem, pełniejszem w swym wyrazie.

Warunkiem koniecznym jednak dla osiągnięcia takiego pełnego wyrazu estetycznego teatralności, jest utrzymanie zasadniczej jedności w tej wielości.

To też fragmenty zasadnicze akcji misterjum Beauduin'a odgrywają się na scenie środkowej. To co się dzieje na scenach bocznych, stanowi niejako akompanjament, będąc dla akcji centralnej bądź to wyjaśnieniem, bądź dopełnieniem i uzupełnieniem, bądź refleksem jej czy korelatem z innej rzeczywistości.

Dzięki takiemu ujęciu w sposób niezwykle pełny i z nadekspresjonistyczną wyrazistością staje nam przed oczami w „Pascase etc.“ całe średniowiecze. Nie jest to bynajmniej naśladowanie misterjów średniowiecznych, ani sztuka historyczna z owych czasów.

Nie określone datą i miejscem zdarzenia historyczne daje Beauduin, lecz wierzenia, filozofję, obyczajowość, gusła, ustrój społeczny — całe życie i kulturę średniowiecza europejskiego, jego wzloty i załamania w barwnej syntezie teatralnej.

To wszystko zaś przy ubogiej fabule — o Pascase, młodzieńcu, który rzucił zbożny żywot domowy dla wędrówki w złem towarzystwie 3 bezbożników i kochanicy — cyganki z tresowaną małpą. Cała ta kompanja z nakazu djabła chce przez pijaństwo, rozpustę i przewrotną djalektykę doprowadzić młodzieńca do herezji i utraty zbawienia. Ale Pascase broni się, morduje swą kochankę — Magarę, ucieleśnienie Bestji, pokutuje — i dzięki modłom i ofierze kochającej go czystej dziewicy, Batyldy, ratuje swą duszę.

Cały szereg scen — wizji, postaci i zdarzeń uzupełniających, — wszystko skreślone przez świetnego znawcę kultury średniowiecza od jego codziennych obyczajów, aż do tajemniczej kabalistyki i mistyki włącznie, daje widowisko niezwykle urozmaicone, lecz bodaj czy nie zbyt męczące wskutek niemal kinematograficznej zmienności obrazów.

Drugą wadą tej sztuki zdaje się być pewne nadużywanie monologów i dyskusji Ale trzeba wziąć pod uwagę, że w ten sposób autor spłaca dług misterjalności sztuki. Również charakterystyczny a szkodliwy jest brak czynów fizycznych na scenie. Stąd też autorowi wbrew istocie jego koncepcji teatralnej nie udało się uniknąć opowiadań.

Mimo te usterki, sztuka N. Beauduin ma bardzo wysoką wartość literacką i teatralną. Uniwersalistyczne (jakby powiedział

J. N. Miller), a jednocześnie wnikliwie dokładne ujęcie świata realnego i nadprzyrodzonego średniowiecza chrześcijańskiego (niejako ekstrakt całej wiedzy o średniowieczu), oryginalna szata poetycka, oraz niezwykła forma teatralna—każą wyznaczyć temu dziełu osobne miejsce we współczesnej literaturze scenicznej.

Żałować należy, że nasz jedyny teatr twórczy — im. Bogusławskiego, zamiast słabiutkiej „Pasterki wśród wilków" Ghèona nie spróbował wystawienia tego nowoczesnego synoptycznego misterjum. Obok głębszego ujęcia religijno - filozoficznego, publiczność zyskałaby nowoczesne, wysoce estetyczne, olśniewające i kształcące widowisko.

Tadeusz Nałęcz Lipka.

Z teatrologji niemieckiej

Wiedza o teatrze dopiero w ostatnich czasach staje się dyscypliną naukową z odzielnie utorowanemi drogami badań.

Najważniejszemi poczynaniami w tym zakresie są prace Maksa Herrmanna, profesora filologji niemieckiej i historji teatru w Uniwersytecie Berlińskim.

Ogólnie biorąc, to, co osiągnięto w dziedzinie historji teatru aż do roku mniej więcej 1895, jest rezultatem badań z punktu widzenia historji kultury lub też posiada charakter przyczynków biograficznych.

Dopiero Maks Herrmann w swych „Theatergeschichtliche Uebungen", (które się ukazywać poczęły perjodycznie przed 30 laty), zdołał wywalczyć dla historji teatru odrębne stanowisko w sferze zagadnień filologji, historji literatury i estetyki.

Rzecz prosta metoda historyczna nie może wydać owoców bez ustalenia ogólnych podstaw teoretycznych teatroznastwa. Prócz zagadnień literackich, dramatycznych, gry aktorskiej, reżyserji i ogólno-estetycznych jak również muzykologji, malarstwa i architektury — wiedza o teatrze wymaga znajomości stosunków prawnopaństwowych, ekonomicznych, i technicznych uzewnętrzniających się w życiu teatru.—

Tak pojęta teatrologja jest nauką posiadającą jasno postawione zadanie i swoiste metody badań. Uzupełniona przez historję teatru ze swej strony staje się uzupełnieniem i sprawdzianem dla tej gałęzi historji.—

Właściwym twórcą ruchu naukowego w tej dziedzinie — jak już wspomnieliśmy — jest Maks Herrmann, inicjator i obecny dyrektor pierwszego instytutu teatrologicznego w Niemczech, utworzonego przy Uniwersytecie berlińskim.

Z okazji 60 rocznicy jego urodzin niemieckie czasopismo teatralne „Theaterwissenschafftliche Blätter" wydało specjalny numer, poświęcony dorobkowi jego pracy, która się wyraża w stworzeniu całego kierunku naukowego.

Poniżej omówione studja są to prace młodych uczonych niemieckich, które powstały bądź z inicjatywy prof. Herrmanna, bądź też są pomysłem samych autorów, we wszystkich wszakże znajdujemy silny wpływ tego pedagoga.

Jedną z pierwszych chronologicznie jest praca o niemieckiej sztuce aktorskiej w wieku XVIII napisana przez Hansa Oberländera, który temat par excellence historyczny potrafił uwspółcześnić o tyle, że dociekania swe skierował pod kątem raczej praktyki niż teorji teatru, przeprowadzając analogję między doznaniami estetycznemi widza, procesami twórczemi autora, tudzież sposobami oceny ze strony krytyki, w rozmaitych epokach i u różnych narodów.

Analizując wpływ klasycyzmu francuskiego na sztukę aktorską, poczem charakteryzując epokę oświecenia oraz wykazując zależność od źródeł angielskich – dochodzi autor do oceny filozofji sztuki Lessinga, którego znaczenie może trochę przecenia, zwłaszcza co do stworzenia narodowego stylu gry scenicznej, określając, że jest to „idealistyczny naturalizm" w odróżnieniu od francuskiego patosu i od płaskiego naturalizmu.

Szczególnie interesującą dla czytelnika polskiego jest rozprawa Br Voelckera o pierwszej inscenizacji Hamleta na scenie berlińskiej na podstawie miedziorytów Daniela Chodowieckiego.

Jest to próba rekonstrukcji całokształtu przedstawienia, a więc nie tylko strony dekoracyjnej lecz i reżyserskiej, jak również stylu gry aktorskiej na podstawie relacji malarskiej, która nie stanowi bezwzględnie wiarogodnego źródła, choćby z tego powodu, że apercepcja malarza skłania go do odchyleń w kierunku upiększenia wizji scenicznej. W każdym bądź razie na podstawie tych sztychów można stwierdzić, że Hamleta grano wówczas zgodnie z upodobaniami estetycznemi publiczności, mianowicie: z podkreśleniem pewnego rodzaju filisterstwa, wynikłego na tle małomieszczańskiej stateczności.

W dysertacji doktorskiej p. t. „Ukryte działanie w dramatach Schillera" Hans von Wild zastanawia się nad związkiem przyczynowym między „ukrytem działaniem" a akcją dramatyczną w ogólności. W rezultacie do-

chodzi do przekonania, iż zasada trójjedności stosowana skrupulatnie w dramaturgji klasyków francuskich zmusza do stosowania w szerokich rozmiarach akcji ukrytej, odbywającej się poza sceną, czy to w trakcie przedstawienia, czy też w czasie przeszłym. — Schiller w swej twórczości dramatycznej nie podporządkował się kanonom klasycznym, stwarzając w przeprowadzaniu akcji swój własny system, jednakże nie lekceważąc zasad jedności w tym stopniu co Szekspir.

O ukrytem działaniu w dramatach Kleista pisze Lutz Weltzmann, dowodząc że Kleist posługuje się ukrytem działaniem jako środkiem ekspresji dramatycznej, nie zaś jako techniczną koniecznością. Aby osiągnąć najbardziej abstrakcyjne przeżycia u widza, uważa za konieczne eliminować nie tylko wrażenia wzrokowe, lecz nawet przenosi akcję poza scenę.

Zbliżony poniekąd temat z dziedziny techniki dramatopisarskiej opracował Fritz Goldberg. Rozważając zagadnienie podziału na akty dramatów Schillera udowadnia, że akt zarówno w samym utworze dramatycznym, czy też w realizacji scenicznej nie może być traktowany jako zamknięta całość lecz, tylko jako integralna część dramatu.

Wł. Śniegocki

(D. c. n.).

Wykład o widowisku.

Potrzeba patrzenia, skierowanego na codzienny, otaczający nas świat widzialny, stała się jedną z podstawowych potrzeb naszego istnienia. Całe nasze życie związane jest najściślej z pierwiastkiem wizualnym. Bardziej niż kiedykolwiek panuje oko, jako suwerenny, odpowiedzialny organ, nad indywidualnością. Nieustannie registruje ono; musi być szybkie, pewne, zawsze gotowe do przyjmowania nowego.

Szybkość jest nowoczesnem prawem życiowem, oko musi w przeciągu ułamka sekundy umieć „wybrać“ tam, gdzie wszystko postawiono na kartę: przy kierownicy auta, na ulicy, nad mikroskopem uczonego. Tempo życia jest tak zdyszane, że wszystko stało się ruchomem i puruszającem się. Wszystko opanował tak dynamiczny rytm, że schwytany z terasy kawiarni „kawałek życia“ stał się prawdziwem widowiskiem, w którego granicach najróżnorodniejsze jego części, kłócą się ze sobą i ze sobą się wiążą. Gra przeciwieństw stała się tak gwałtowna, że dostrzegane przez nas działanie zawsze graniczy z hypertrofją.

Gdy na bulwarach dwu ludzi wiezie na wózku złocone litery o potężnych rozmiarach, działanie tego jest tak zdumiewające, że wszyscy przechodnie przystają i przypatrują się. Konieczność wynajdywania efektów, które budzą zdumienie, organizacyjna potrzeba zbudowania obrazu, opartego na codziennych zjawiskach, żąda od artysty, który chce zająć tłum, nieustannej zdolności odświeżania się; ciężki to zawód, najcięższy.

Otóż nie ulega żadnej wątpliwości, że wynalazki ostatnich dziesiątek lat zdziesięciokrotniły środki nowoczesnej sztuki. Materjał, światło, barwa, niegdyś zamknięte w sobie i ograniczone, stały się żywe i ruchome. Pierwiastek ludzki w ten sposób opanował dawniej na scenie, że zawsze i wszędzie odczuwano go jako „wartość widowiskową“, poczynając od świetności tancerza, który swym talentem opanował scenę, aż po arotycznie podkreślone produkcje scenki muzycznej. Lecz nadrevues, wieczna pogoń za nowem, zużywały coraz bardziej ograniczone środki dawnej sztuki, sprowadzając je do wulgarności. I nagle nie chce iść dalej. Źródła wysychają. Stoimy na końcu przesilenia. Chodzi o to by sprobować zrobić coś nowego, coś całkiem nowego.

Widowiskowa produkcja musi być szybka — najwyżej 20 minut, aby się nie rozpadła. By można się ograniczyć do tak krótkiego czasokresu, potrzeba „nowych środków“. I tak zupełnie mechanicznie doszło się do konieczności odrodzenia widowiska. Lecz można było także działać wprost na materjał i kształtować go ruchomo. W niepohamowanej konkurencji przemysł i handel skorzystały z tego najpierw. Te zrozumiały w przedziwny sposób, że wystawa sklepowa, sklep — musi być widowiskiem. One to wpadły na myśl stworzenia nęcącej, rzucającej swój czar na widza atmosfery wizualnej, używając do tego tych jedynie przedmiotów, którymi z natury rzeczy rozporządzały. Gość, który wchodzi do sklepu, jest już w połowie zdobyty, nie może się oprzeć uwodzicielstwu, nie może nie kupić czegoś, gdyż jego wewnętrzny system obronny nie może sprostać owemu genialnemu handlarskiemu „tric'owi“. Z samego układu różnych towarów bije prawdziwy czar, płynie troskliwie obmyślone zaiteresowanie. Czar wymaga ofiary; po największej też części otrzymuje je. Najbardziej wypełniony światłem, najbardziej wielobarwny sklep robi najlepsze interesy.

Kościół katolicki umiał również posługiwać się temi środkami, by swym zasadom za-

pewnić posłuch. Posiadając wspaniałe kościoły, mógł sztukę widowiskową doprowadzić do wysokiego rozwoju. Poprzez wspaniałości kultu potrafił poddać sobie tłumy. Kościół rozumiał, że człowiek instynkownie ciśnie się do tego, co jaśnieje wielobarwnością. Używał też muzyki i śpiewu Dlatego, że nie odrzucał żadnego środka działającego na ucho i oko, zdołał w świecie zapuścić korzenie, których nikt wyrwać nie zdoła.

Cóż więc artysta, któremu przypadła potężna reżyserja życia, może zrobić jeszcze, by zdobyć publiczność? Jedynie, co mu pozostaje, to próba wzniesienia się do piękna, przyczem wszystko dokoła siebie uważać musi za surowiec; z szumnie przepływającego strumienia wedle możności wydobywać sceniczne i plastyczne wartości; interpretować je widowiskowo; tą drogą dążyć do plastycznej jedności i za wszelką cenę opanować całość. Jeśli artysta nie wniesie się dość wysoko i nie wzbije się na wyższy poziom, życie natychmiast występuje wobec niego z konkurencją, bez trudu uzyskuje jego własne środki działania, nawet prześciga je. Chodzi więc o to, by za wszelką cenę być wynalazcą.

Przystosowanie się do mody jest niższego gatunku i nie daje rozwiązania sprawy. Wieczne dostosowywanie się: to jest formuła elegancji, leniwe minimum, siedząca pozycja Życie nie zna dziś dostosowywania się; ono tworzy bezustanku; wynajduje z mniejszem lub większem powodzeniem, ale wynajduje. Dziś, zarówno na ogromnej scenie świata, jak na mniejszej przestrzeni publicznych desek, jest jeszcze tylko miejsce dla wynalazców nie dla aranżerów. Handel doprowadził swe wysiłki do takiego napięcia, że pokaz mód u dobrego krawca bije nieraz na głowę pod względem wartości widowiskowych wiele średnich teatrów.

W żadnej epoce nie starano się tak zacięcie o widowiskość, jak w naszej. Masowy run na teatr i kino stał się zjawiskiem trwałem. W dzielnicach robotniczych miejsca są często sprzedawane już w kasach zamawiań. Ta prawdziwa żądza rozrywki za wszelką cenę jest zapewnie wynikiem reakcji na twarde żądania, jakie stawia nowoczesne życie.

Jest ta epoka sucha, rzeczowa, stojąca pod znakiem mikroskopu; przedmioty i ludzie bierze sie pod szkła i jak najdokładniej bada ze wszystkich stron; czas i miarę bierze się poważnie, sekunda i milimetr stały się najwłaściwszemi jednostkami mierniczemi; wszędzie nieposkromione dążenie do doskonałości, które geniusza wynalazczego stawia w położeniu przymusowem. To epoka, urodzona z wychowawczej wojny, która wszystkie wartości pozbawiła ich aureoli i poddała je powszechnej rewizji; wyprobowano ludzką wytrzymałość i wzmożono ją do maximum. Po czteru latach paroksyzmowego napięcia człowiek znalazł się znów na płaszczyźnie społecznej, gdzie niema spokoju; wojna gospodarcza nie daje mu wytchnienia, jeden, jeszcze bardziej bezlitosny, stan wojny zluzował tylko inny.

Jak długo rozwój gospodarczy nie potrafi dać człowiekowi upragnionego spokoju a sam człowiek będzie ofiarą maszyny, a nie jej eksploatatorem, będziemy codziennie świadkami widowiska odgrywanego przez nieprzebrane masy ludzkie, które, dziko rozpychając się łokciami, rzucać się będą na pracę. by tylko wyżyć, a wieczorem, wycieńczone trudem dziennym, zbiegać się do lokalów widowiskowych, by się zabawić. Jak ćmy pociągane przez światło; poprostu zahypnotyzowane; oddane pewnego rodzaju szałowi, dalekiemu zarówno zaćmieniu alkoholem lub kokainą, niemniej jednak ożywionemu nieświadomem, trudnemu do określenia a przecież nie ulegającemu wątpliwości pragnieniu piękna, o czem później będzie mowa.

I cóż posiadamy, co zaspokoić może ten gwałtowny popyt? Musichalle, cyrki, rewiety, tańce baletowe, zabawy ludowe i inne przedsięwzięcia służą za materjał rozrywki (właściwe teatry nie należą do mego tematu). Jak więc była przedtem, i jak jest dziś?

Starożytna scena była w istocie swej teatralna; środkami jej były deklamacje, gest i treść dramatyczna. Plastycznie biorąc interesuje nas i zaciekawia przedewszystkiem maska. Starożytni są wynalazcami maski. Maska króluje na scenie antycznej a najbardziej prymitywne ludy dziś jeszcze posługują się nią jako środkiem widowiskowym. A więc już starożytni rozumieli, że podobieństwo ludzkie na scenie osłabia stan liryczny, stan zdumienia. Już oni chcieli zmienić ludzkie oblicze. Spróbuję więc nawiązać do tego faktu, gdyż stanowi on jeden z najistotniejszych punktów mego wykładu.

Chodzi o to, by element wizualny uczynić scenicznym, skruszyć, złamać panowanie indywidualności, używać materjału ludzkiego, by stworzyć scenę wynalazku; materjał ludzki pojawia się wprawdzie, ale widowiskowo jako równowartościowy z przedmiotową dekoracją. Nasze dzisiejsze środki są niewątpliwie różnorodne, ale, powtarzam to, tylko pod tym warunkiem, że dotychczas na pierwszym planie będące indywiduum zadowoli się służebną rolą, jak zresztą wszystko inne. „Gwiazda sceniczna“, pomijając jej uzdolnienie, osłabia jednolitość przedstawienia. Tancerz, który od wieków czyni „wszystko co może“, aby por-

wać publiczność, zasługuje na pełny nasz podziw lecz, jakiejkolwiek miary byłby jego geniusz, niema przecież tysiąca sposobów uśmiechania się, obracania, podnoszenia nogi, skakania. Prawie wszystko już zrobiono i powiedziano. Bardziej uzdolnieni powinni się w końcu skłonić do tego, by z większą skromnością obejrzeć się dokoła. Jeśli rzetelnie szukać będą środków i dróg odnowienia, nikt nie odmówi im miejsca na scenie; nie będą potrzebowali rezygnować z błyszczenia. Lecz muszą czerpać z żywej treści, z pełni życia i jego plastycznych wartości, miast włamywać się do zakurzonych, uroczystych muzeów.

Dlaczego nie uczą się od akrobatów, skromnych akrobatów? W czasie krótkiego trwania produkcji akrobatycznej przejawia się więcej „plastycznych przejść“ niż w całych baletach. Zażądajcie raz od pt. tancerzy solowych, by kręcili się kołem, chodzili na rękach lub ważyli się na salto mortale; *oni poprostą nie potrafją tego;* brak im, krótko mówiąc, potrzebnej precyzji ruchów. A przecież jak skutecznie działające środki sceniczne posiadają tu do swego rozporządzenia! Być wdzięcznym, śmiertelnie wdzięcznym, wdzięcznym za każdą cenę; to dążenie wyczerpuje po największej części ich cały program, ale wszystko się zużywa i kończy; zdaje się zapominać, że dokoła nas jest pełno najczarowniejszego wdzięku, wszędzie, na ulicy, w domach, od suteryn aż po dachy. Są obrazy widowiskowe pełne wdzięku i czaru, na które nie musi się koniecznie składać wieczne zaokrąglenie ramienia czy nogi, lub przemiły uśmieszek. Prawie wszystkie przedmioty, które nas otaczają, są wdzięczne. Jest ich tak dużo, że trudno jest wśród nich wybierać.

Ci, których to dotyczy, powinni zdecydować się, by występować raczej jako chór niż jako „gwiazdy“, stać się żywą częścią większej równomiernie skomponowanego widowiska, wżyć się w rolę ruchomej dekoracji, i w końcu poprzez swą własną osobę umożliwić przejawienie się widowiskowej przedmiotowości. Wtenczas zobaczymy, że scena stanie otworem dla wielu nowych środków, które dotychczas kryły się w cieniu kulis, dojdzie się do mechanizmu plastycznych niespodzianek, których obecność na scenie będzie powodem nowego jej ożywienia.

Ujmijmy zagadnienie całkiem pierwotnie. Mamy nieruchomo passywną, czarną salę — 30% widzów, to roztargnieni, zimni, trudni do poruszenia ludzie — przed nimi scena — między nimi a sceną przestrzeń neutralna, niebezpieczna do przebycia: rampa. Ale właśnie tę przeszkodę przebyć trzeba, by stworzyć potrzebną atmosferę i ziewającego już widza zmusić do pozostania. By to uzyskać, trzeba działanie środków scenicznych podwyższyć do maximum i usprawiedliwić aksjomat, iż stan sceny musi być w odwrotnym stosunku do stanu widowni.

Ten system da się przeprowadzić tylko w ten sposób, iż scena stanie się wyłącznie terenem wynalazku. Na widowni: nieruchomość, ciemność, nic; na scenie: dyscyplina, ruch, życie. Gdy scena będzie tak bezwzględnie służyć wynalazczości, nie spotkamy na niej ani nosa człowieka, który tak się nam niepodobał w autobusie, ani profilu damy, budzącej u nas uczucie zazdrości. Indywiduum zejdzie na drugi plan, stanie się zwykłą dekoracją i zginie za kulisami, skąd rządzić będzie nowym teatrem pięknej przedmiotowości. W kabaretach ma już wielu artystów właściwe rozumienie dla ważności widowiskowej przedmiotowości. Otaczają się tem; akrobaci i żonglerzy używają tego zupełnie świadomie i podkreślają, usuwają to jednak jeszcze na drugi plan. Ich cała sztuka reżyserska, choć bardzo ograniczona, polega w połowie na uzyskiwaniu działania widowiskowego.

„Niebo“ w „Nowym Cyrku“ jest przedziwnym światem. Gdy mały akrobata, jakby zagubiony na tym zdumiewającym planecie z metalu, w świetle reflektorów co wieczór życie swe stawia na kartę, czuję się przejęty, pomijając niebezpieczeństwo produkcji, którego żądają od niego okrutne instynkty sytej, palącej cygara publiczności; zapominam o nim i patrzę na widowisko, dokoła, nie widzę już zaczerwienionych i nabrzmiałych twarzy, lecz porywa mnie całkowicie ta dziwnie wspaniała architektura kolorowych masztów, metalowych rur, przecinających się drutów—a wszystko zalane jaśniejącem światłem. Tego doniosłego zdarzenia nie można pominąć, nie zwracając nań uwagi. Należy wyciągnąć z tego nieuchronne wnioski odnośnie do atrakcyjności wogóle. Poszczególny człowiek musi zniknąć ze sceny. Założę się, że wówczas bynajmniej nie będzie ona pusta jeśli tylko przedmiotom pozwolimy działać.

Weźmy znów scenę o minimalnej głębi. Chodzi o to, by z zegarkiem w ręku oznaczać czas trwania (mierzenie na sekundy trwania gestu, reflektoru, tonów), gdyż ruch plastyczny, który osiąga właściwy skutek przez 10 minut, staje się zły, gdy trwa dwie minuty dłużej. Dekoracja w tylnym planie jest ruchoma. Akcja zaczyna się. Sześciu aktorów jako ruchoma dekoracja, mija scenę używając „koła akrobatycznego“ (scena oświetlona), potem wraca fosforyzując (scena ściemniona); górna część dekoracyj ożywiona projekcjami kinomatograficznemi — dekoracja tylko jest nieruchoma, znika; pojawia się piękny, metalowy, świecący przedmiot, który

porusza się i znika, celowa ruchomość całej sceny, nieustanne, wdzięczne i mocne wprowadzanie nagłych niespodzianek, wzajemne ich przecinanie się i wielokrotnienie, stosownie do zamiaru reżysera. Jeśli zjawia się twarz ludzka, to nieruchoma i twarda jak metal; nie trzeba wyłączać twarzy ludzkiej, ale jej „wyraz“ równa się na scenie widowiskowej zeru. Mocno naszminkowana, zmieniona, o ściśle określonej minucie, stanowi tylko odmianę, nic więcej. Materjał ludzki, używany grupami, porusza się według praw równoległego albo kontrastowego rytmu (20 nieruchomych, kontrastowo ujętych figur ma wartość plastyczną), przyczem akcja jako całość nie może nic u tracić na korzyść poszczególnych grup. Gdy środki zaczną raz działać, muszą one stworzyć atmosferę sięgającą poza rampę, zdobyć widzów, którzy, jeśli tylko myślą logicznie i mają zrozumienie dla właściwych swych pragnień, muszą czuć się zaspokojeni.

Na scenie nic nie powinno przypominać widowni. Tą drogą, poprzez bezwzględną transpozycję powstaje nowy czar i nowy, nieoczekiwany świat roztwiera się przed naszemi oczyma. Jakbyśmy przedtem byli ślepi i czarodziejska pałeczka nagle uczyniła nas widomymi; w zachwycie zwracamy wzrok na widowisko, jakiego dotychczas nie widzieliśmy. (Powtarzam, że znajdujemy się na scenie widowiskowej, a *nie w teatrze.*)

Scena nowoczesna może, przy dobrej woli, dojść do tego, w każdym razie rozporządza ona potrzebnemi środkami. Publiczność da się pociągnąć, już się pociągnąć dała i przetrwała próbę. Lepiej jest bowiem, niż się to powszechnie mniema — tylko, że zazwyczaj pomiędzy publiczność i reżysera wsuwa się udająca ważną a w całości szkodliwa osoba organizatora lub impresarja, który swej publiczności często nie dowierza i wszystko fałszuje; na szczęście istnieją jeszcze zupełnie wybitni przedstawiciele tego fachu. Jaques Hébertot, dyrektor teatru „des Champs Elyées“ jest prawdziwym czarodziejem i dzielnym inicjatorem.

W tem miejscu chciałbym wyrazić moją cześć dla Rolfa de Maré, który pierwszy we Francji zdobył się na odwagę pójścia w kierunku widowiska, gdzie wszystko jest kunsztowną konstrukcją i grą świateł, gdzie na scenie nie pojawia ani jedna ludzka sylweta; cześć dla Jana Borlina i dla całej jego trupy, która całkowicie wżyła się w rolę ruchomej dekoracji.

Nawiązując do świetnej doniosłości baletu (murzyńskiego) ważył się on po raz pierwszy zapoznać publiczność z prawdziwie nowoczesną sztuką sceniczną, przynajmniej gdy chodzi o środki techniczne — a wynik nagrodził trud, publiczność, nie ociągając się, dała się porwać zupełnie szczerze, podczas gdy oficjalna krytyka, z nielicznemi wyjątkami, gubiła sie w niepotrzebnych rozważaniach.

Lecz życie idzie swoją drogą a postęp przybrał przyspieszone tempo. Mamy kino z jego prawie nieograniczonemi możliwościami fantastyki — ten potężny, doniosły wynalazek, którego rozwój niestety zbyt często hamuje najzupełniej fałszywy punkt wyjścia.

Pojęcie „powieści filmowej“ opiera się na zasadniczem nieporozumieniu, wywodzącem się z literackiego pochodzenia i nastawienia większości reżyserów. Mimo niewątpliwego uzdolnienia stoją oni na rozdrożu, pomiędzy scenarjuszem, jako zwykłym środkiem, i ruchomym obrazem, jako celem. Ustawicznie biorą jedno za drugie, odwracając następstwo. Przecudowny „obraz ruchomy“ składają na ofiarę mniej lub więcej błahej fabule, która w każdym razie lepiejby się czuła w książce. Spotykamy tu znów to fatalne, wygodne „przystosowywanie“, które kładzie kres nowości. Środki ich są niezmierne i nie ograniczone i rozporządzają oni zdumiewającemi możliwościami, by fragment upersonifikować i wlać weń życie całości; szczegółowi mogą nadać plastyczną identyczność. Nowość tego jest tak ogromna, że trudno jest zrozumieć, dlaczego zaniedbują tego dla sentymentalnych scenarjuszów. Właśnie tam, gdzie dane są najbardziej fantastyczne możliwości liryki wizualnej, przystosowują i filmują sławne powieści. Starają się o minimum twórczości, idą po linji najmniejszego oporu. Wszystko to odbywa się według takiego w przybliżeniu obliczenia:

By zrobić film, trzeba pieniędzy; pozatem film musi dać dochody. Wybiera się więc temat historyczny o pewnej popularności, z Joanną D'Arc albo Napoleonem jako punktem centralnym, angażuje się sławne gwiazdy, z tych, które są ulubieńcami mas, i sprawa jest w połowie gotowa. Film robi się na poczekaniu, spłaca się długi i robi się dobry interes, nie natężając się zbytnio. Pieniądz jest tu decydującym czynnikiem. Wskutek tego kino staje się coraz to bardziej nudne. Ale królowie kinowi narażają się w tem sposób na największe niebezpieczeństwo. Spowadzając film do tak nędznego poziomu, zapominają zupełnie, że stają się bezbronni wobec konkurencji. Na takim poziomie może każda, jeszcze bardziej przeciętna inteligencja stać się królem kinowym.

Niebawem zaleje ich zewsząd wybuchająca konkurencja przeciętności i wyprze z rynku Gdyby, pomijając zwykłe możliwości, posiadali odwagę wznieść się do poziomu sztuki, wówczas, jak prawdziwi królowie, byliby bez

konkurencyjni. Lecz oni poddają się drżącym o swe pieniądze kapitalistom i dają się opanowywać przez okropne „gwiazdy“, które jako wynagrodzenie za ich piękne oczy albo podejrzaną sławę żądają 5000 franków tygodniowo. Znajdujemy się obecnie w rozrzutnem wirowisku milionów, wydawanych na śmieszne inscenizacje historyczne.

A można wyobrazić sobie kino bez miljonów i bez „gwiazd“. Potrzeba tylko małego wysiłku. Ale wtenczas musieliby panowie reżyserzy ścierpieć obok siebie dzielnego, bezpretensjonalnego, z państwa sztuki wywodzącego się artystę, który od czasu do czasu powiedziałby im skromnie: moi drodzy, przesuńcie ten obraz nieco na prawo, nieco na lewo, przyśpieszcie tempo tej nadto powolnej grupy, przytłumcie trochę narzucające się zachowanie tej przemiłej osoby. Ograniczcie się do białego i czarnego. Dość literatury, publiczność jest nią znudzona. Precz z perspektywą — poco te liczne teksty objaśniające? Nie potraficie więc skonstruować opowieści bez tekstu, czysto wizualnie?! Ależ tego dokazują całkiem przeciętni humoryści na ostatnich stronicach dzienników! Na to wszystko zwracać trzeba uwagę, na coś innego, o czem będzie mowa, jeszcze większą; wtenczas będziemy mieli dobre filmy.

Muszę jednak przyznać, że film francuski dał najbardziej plastyczne dzieła, jakimi poszczycić się może sztuka filmowa. Abel Gance, przy współudziale Bloise Cendransa, w filmie „La Roue“ (Koło); Jean Epstein w „Le coeur fidèle“ (Wierne serce); Marcel d'Herbier w „Les Galeries des Monstres“ (Galerje potworów) i w „L'inhumaine“ (Nieludzka), przy których osobiście pracowałem; Możuchina „Kean“—wszyscy oni dawali z wielkiem powodzeniem ciągle projekcje „fragmentów wizualnych“ w przyspieszonem tempie i w ten sposób dostarczyli publiczności wrażeń plastycznych. Stworzyli oni cały szereg doskonałych ekwiwalentów i to za pomocą zupełnie nowoczesnych środków technicznych—tempo jakby pociągu pospiesznego u Gance'a i Cendransa, jarmark Epsteina, cyrk i laboratorjum Herbiera, dziki taniec Możuchina stanowią przyczyny ich powodzenia. Wszystko stało się plastyczne, sam obraz działa na widza, który daje się mu porwać — to piękne zwycięstwo nad publicznością, która reaguje bardzo żywo i wreszcie z ogromnym aplauzem przyjęła coś innego, co nie jest literacko sentymentalną intrygą.

Zewsząd zjawiają się nowe wartości. Scena i ekran wyzwalają się powoli. Obraz widowiskowy rozwija się a przeczucia zapowiadają pojawienie się nowych możliwości. Wieża Eifla i Koła, te potężne, przedmiotowe obrazy, które panują nad całym Paryżem, więcej już zyskują podziwu, niż piękne fasady gotyckie. Usunięcie Koła poruszyło cały świat; stało się ono tradycyjną sylwetą Nad wieżą Eifla górowało ono piękną formą. Każdy przedmiot, którego formą podstawową jest koło, posiada już wskutek tego większą siłę atrakcyjną. Jasne, barwne koło panuje na jarmarkach. Wszystko koliste dogadza ludzkiemu oku; tworzy ono całość bez przerwy. Kształty kuliste i sferyczne posiadają dużą wartość plastyczna. Gdy w mieszkaniu ustawi się formę sferyczną, kulę, nigdy nie działa ona nieprzyjemnie, z jakiegokolwiek jest materjału i wszędzie jest na miejscu. Mamy tu na myśli taki piękny przedmiot, który tem być chce, czem jest.

Żyjemy pośród pięknych przedmiotów, które powoli się odsłaniają, aż je wkońcu człowiek zobaczy; zajmują one coraz ważniejsze miejsce obok nas, w naszem zewnętrznem i wewnętrznem życiu. Chodzi o to, by te możliwości kultywować, rozwijać, kierować niemi i celowo rozszerzać. Już w szkole powinno się wpajać w dziecko podziw dla pięknie zrobionych przedmiotów. Upadek religji stworzył pustkę, którą tylko scena widowiskowa i bezpośrednio na zmysły działająca sztuka wypełnić potrafi.

Nasze oczy, zamknięte od wieków na najbliższe otoczenie i rzeczywiste piękno rzeczy, poczynają się otwierać — jedno się kończy, inne się zaczyna — my znajdujemy się w punkcie przełomowym, żyjemy w niewdzięcznej, okrutnej epoce, kiedy każdy błąd i każda dowolna reakcja może działać. Ale z tego kłębowiska żądz i błędów wyłania się z wyraźną pewnością możliwość kultu piękna. Zgadzam się w tem z teorjami, w których upodobał sobie mój przyjaciel Orenfaut — wszędzie żyje gwałtowne, niewątpliwe, powszednie żądanie piękna. Musimy sobie uświadomić fakty i gesty, które należą już do codzienności. Niespokojne pragnienie piękna wypełnia trzy czwarte naszego życia.

Poczynając od pragnienia porządku, co odczuwamy w naszych mieszkaniach, aż do subtelnego ułożenia loka pod kapeluszem — wszędzie przebija się tęsknota do harmonji. Nie należy np. przypuszczać, że tylko młodzi ludzie interesują się dobrym smakiem w ubraniu. Pójdźmy do małej modystki na prowincji i bądźmy przytomni jej próbie. Będziemy widzieć, że najzwyklejsza handlarka z tej miejscowości bardziej o to starać się będzie, by spełniono jej życzenia i wogóle większe będzie miała żądania, niż najbardziej elegancka paryżanka—ta przytłusta pięćdziesięciolatka dąży również do harmonji, będącej we właściwym stosunku do jej wieku, jej otoczenia

i jej środków. Organizuje ona z dość znaczną dokładnością swe widowisko, które ma posiadać moc działania, kiedy i gdzie będzie jej tego potrzeba Gdy Le Perrasier waha się między czerwonym i niebieskim pasem, dowodzi tem wybrednego smaku, niespokojnego dążenia do piękna. Ten cały świat, który dla przeżytych religij ma tylko obojętność albo utartą rutynę, zbliża się do wyzwolenia. Pomóżmy w tem, pracujmy dla niego, demaskujmy oficjalne szkoły, akademików i wszystkich zbędnych, którzy jako kiepscy kopiści próbują uwiecznić to, co przeszło; te groteskowe towarzystwa upiększające, które obiecują wstrzymać bieg życia i nowoczesną reklamą usunąć z krajobrazu. Bo na czem polega krajobraz? Gdzie się zaczyna i gdzie się kończy? Jakiż trybunał byłby tak pewny siebie, by określić czynniki, z których on się składa?

Pozostawmy spokojnie ten mały, zaśniedziały światek jego losowi i otwórzmy szeroko nasze oczy na nowoczesne życie, jak płynie, porusza się i pieni. Próbujmy je ująć w tamy, skanalizować, organizować plastycznie; potężne to zadanie, lecz można mu sprostać Spazmatyczna egzaltacja dzisiejszego życia ma za przyczynę w 30% nadto dynamiczne i źle uregulowane otoczenie zewnętrzne, w którem zmuszone jest przemijać. Świat wizualny nowoczesnego wielkiego miasta, to potężne widowisko, o którem mówiłem na początku, jest źle zinstrumentowane, a wielokrotnie pozostawione samo sobie. Intensywność ulicy drze nerwy i doprowadza wprost do obłąkania.

Musimy zagadnienie to podjąć w całej jego rozległości i organizować całe widowisko życia. Chodzi o nie mniej, jak o stworzenie „polichromicznej architektury“, któraby objęła najprostsze zjawiska reklamy. Chodzi więc o usunięcie nieporządku. Jeśli na scenie panować ma najwyższa intensywność, musi ulica, miasto, fabryka dążyć do jasnego, oczywistego spokoju. Chodzi o to, by życie zewnętrzne organizować na jego własnym terenie — kształt, barwę, światło.

Weźmy jedną z ulic, 6 czerwonych, 6 żółtych domów Chodzi o to, by wszystko, co jest materjałem, jak kamień, marmur, cegła, stal, złoto, bronz działać mogło swoistą swoją pięknością. Unikać należy wszystkiego, co dynamiczne Wszystko powinno być zbudowane według statycznego przepisu; handlowe i przemysłowe potrzeby, zamiast odwracać się od nich, należy uwypuklać i podkreślać — stały społeczny niepokój. Barwa i światło są funkcją społeczną, funkcją nieodzowną.

Jedynie interesujący świat pracy żyje w nieznośnem otoczeniu. Wejdźmy do fabryk, banków, szpitali. Jeśli bez światła nie można sobie dać rady, to zachodzi przecież pytanie, co ono oświeca właściwie. Nic. Pozwólmy, by barwa wpływała strumieniem, gdyż jest to potrzeba życiowa taka, jak ogień i woda; odważmy ją ostrożnie, by była czemś więcej, niż tylko miłą oku, by posiadła *psychologiczną* wartość. Jej wpływ moralny może być bardzo poważny. Potrzebujemy pięknego, spokojnego otoczenia; ozdrowienia przez barwę; polichromiczne szpitale, lekarze jako koloryści; szpital, nie posiadający wewnętrznego ciepła, z ścianami zżartemi ospą, ożywia się nagle i błyszczy kolorami...

Nie zapuszczamy się w mgliste proroctwa, tylko zbliżamy się do rzeczywistości jutra. Społeczeństwo bez egzaltowanego dążenia, spokojne i uporządkowane, w naturalny sposób żyjące w pięknie, bez krzyku ekstazy i roma tycznego mamrotania. Musimy wyliczyć nasze mity. Naturalna droga prowadzi nas do tego celu. Jest to taka sama religja, jak każda inna. Aż do udowodnienia mi czegoś przeciwnego uważam ją za konieczną i pożyteczną.

Fernand Leger.

Początki dramatu białoruskiego.

(ciąg dalszy)

Zasób dotychczas ogłoszonych intermedjów białoruskich w sztukach polskich jest stosunkowo niewielki, możemy ich wyliczyć kilka; zostały one wydane przez A. Brücknera i W. Pieretza.

Za najstarsze intermedjum można uważać wstęp (accessus) do dramatu: „Comoedia de Jacob et Joseph Patriarchis“, mieszczącego się w rękopisie z r. 1651 E. Pilińskiego z Grodna. [1]) We wstępie tym chłop Iwan zapytuje Aulicusa: „szto to za dzieło budut'tut dziełaci“; Aulicus odpowiada mu po polsku, że chętnie mu wszystko wyjaśni, lecz najpierw musi otrzymać odpowiedź na następujące pytanie:

„Naprzód czemu żydowie kozy rodzi [2]) [jedzą,
Bo tajemnice pewnie te ludzie nie wiedzą“.

[1]) A. Brückner — Polnisch — russische Intermedion.., str. 401—402.

[2]) w znaczeniu rogate

Iwan w odpowiedzi powołuje się na ojca, który był „ciwun wielmi zaczny" i uczony, gdyż:

„Umiew ion hanbiecadło, panowie, całoie,
Jak ruskoie, tak też mudreysze lackoie".

Opowiada w ciągu dalszym zasłyszaną od ojca anegdotkę o stworzeniu świata. Kiedy Bóg tworzył świat z niczego, bies się przypatrywał pracy bożej i chciał stworzyć człowieka, nie wiedząc, szto sowa nie rodzić sokoła". Zamiast więc człowieka powołał do życia „kazu z rohami i chwostem wielikim". Chcąc się przypatrzeć jej wszystkim przymiotom, wziął bies kozę za ogon, a ona skoczyła na płot i pozostawiła w ręku djabła ogon. Odtąd kozy rodzą się bez ogona, a żydzi chętnie je jadają.

Po opowiedzeniu tej naiwnej anegdotki dialog toczy się dalej, ale zmienia się jego treść i nabiera charakteru tendencyjnego. Aulicus niezadowolony z odpowiedzi pyta Rusticusa (chłopa):

„Co iest Bóg y co iest Unia chwalebna,
I wszystkim odszczepieńcom barzo iest
[potrzebna".

Gdy chłop nie może dać należytej odpowiedzi, pyta go Aulicus, czyja lepsza wiara, a na to Rusticus:

„Dobra nasza wiera Unitickaia, da taki praudu mowiacy lepsza Lackaia, ta y koniackaia. Bo sczo Lach abo Uniat, to Panok, a sczo Vsmatyk, to mużyk ladasczo".

Ten dyskurs wyznaniowy przerywa się z chwilą rozpoczęcia właściwego przedstawienia, ale autor powraca do niego jeszcze raz, a mianowicie przy końcu widowiska zamieszczono „Intermedium de Schysmatico et Unito Catholico", w którem mieści się pochwała unji.

Unitus mówi do schizmatyka:

„Wielmi tebie lublu, moy miły sasiedzie, kak harczyca miód; choczu sztob ieś byw w niebie, hdzie słasno, hdzie choroszo, hdzie mudro, a sak zostań woniatem, bo uoniackaia wiera swietaia, hłubokaia, charoszaia".

Schizmatyk nie daje się łatwo prekonać, daje wykrętną odpowiedź że, jeżeli ta wiara święta, to on grzesznik nie może jej przyjąć. Unitus grozi mu, iż go obije kijem, a nawet chce go przerazić ogniem piekielnym, od którego może zbawić wiara unicka; schizmatyk po dotknięciu ognia daje się wreszcie przekonać i oświadcza:

„do duszy i bolit', budu woniatom, jesli wonia od piekła boronit'".

Z powyższego zestawienia łatwo wywnioskować, że właściwie w dialogu tym akcji niema żadnej, a cała treść obraca się około dysputy religijnej. Z motywów komedjowo-farsowych zasługuje na uwagę sposób przekonywania zapomocą użycia kija; środkiem tym posługiwał się bardzo chętnie także Moljer.

Z innych intermedjów XVII w. należy wziąć pod uwagę sztukę p. t. „Daemon et pueri illius, Rusticus et Judaeus", ciekawą ze względu na styl i język [1]). Demon Osmoleyko zachorował ciężko, więc potrzebny mu do wyleczenia czarownik. Na wezwanie syna przychodzi znachor Rusticus, który rekomenduje się w następujący sposób:

„Dobryj ia cyrulik umiem leczyci;
Wiedaiu, iak lekarstwa dobraho zażyci.
Ja jeho zleczu zaraz aharodnym zielam,
Wyparu czorta w łazni maładzienkim
chmielam.
A kali niepamoże, toż żyda z maściami
Zazwaci z roznymi ieho parchumami".

Chłop poczyna badać puls djabła i uznaje, że trzeba użyć „sała dubowaho, kab maia ruka szmarawała Jeho kosci"; kiedy djabeł żali się wciąż na bóle żołądka, gardła i inne choroby, chłop zaleca mu rozmaite lekarstwa, jak np.:

„ieszcze aley pałunkowy
Ot nahatawan iemu, ieszcze piercu padaycie
Zmieniu dobruiu a tuta w aley nasypaycie".

Kiedy zachodzi potrzeba zrobienia operacji i dziury w głowie, chłop radzi wezwać żyda; po zbadaniu pacjenta stwierdza, że ma on melancholję, doradza więc użyć innych środków, na co Rusticus się godzi i wypowiada taką sententencję:

„Ot hetak bies cieszycca, kali Boha znieważaiuć,
A ludzi hresznyje taho nieuważaiuć,
A nabarzcj hreszniki, katoryje hrechami,
Czyniać złoio wsiohdy roznymi czasami.
Choczecieź, kalib, iż nas tak czort nie smieiausia,
Nikoli na swiet da nas y nie pokazausia,
Pakidaycież hreszyci a boha maliecie,
Niechay nas tut karaieć a nie na tym świecie".

Intermedjum powyższe jest ciekawem podchwyceniem opowieści ludowej o djable i zastosowaniem jej do motywów szablonowych o chorych, którzy stają się ofiarą nieudolnych doktorów. Ale poza tem nie opiera się ono na podkładzie etnograficznym; chłopa ce-

1). A. Brückner — Polnisch—rusische Intermedien., str. 228—229.

chuje tylko jego język, djabeł w pojęciu ludu przedstawia się inaczej.[1])

Ale patrząc na tę sztukę z innego punktu widzenia, musimy się zastanowić nad jej treścią, obracającą się około choroby i leczenia. W motywy te obfitują komedje Moljera, ale, nie wchodząc w ich stosunek do omawianego utworu, bo trudno przyjąć tak wczesny wpływ tego komedjopisarza, łatwo można stwierdzić, iż i w Polsce w komedjach konwiktowych ten motyw się powtarza. Tak np. znamy z początku XVII w. farsę Antoniego Rychtera: „Periculum opum amittendorum valetudini percunti proficuum remedium 1719-20“ i moralitet Wojciecha Bystrzonowskiego: „Aequitatis et artis iudicium in decidendo filio, sub adventus ferias theatrali donatum scena 1721“ — w obu tych utworach, pochodzących z kolegjum kaliskiego, treść osnuwa się również około leczenia chorego.[1])

Ciekawe jest to, że i w wertepach ukrainskich występuje często osoba chorego i lekarza; w wielu wypadkach bierze na siebie rolę jedną lub drugą Litwin.[2]) Można przypuszczać, że w tym przypadku źródło tego motywu tkwi w dramacie szkolnym.

W omawianem intermedjum należy jeszcze zwrócić uwagę na formę wierszowaną i na morał Wniosek ogólny nie jest następstwem treści sztuki, jest raczej sztucznie dodany w celu pouczenia widza.

Podobną scenę znajdziemy także w wieku XVIII.

W wydanym mianowicie zbiorku П. Безносова p. t. „Бѣлорусскія пѣсни съ подробнымъ объясненіемъихъ творчества...“ (Moskwa 1871) jest opisana taka sytuacja, iż Maciej, chłop białoruski, wychodzi na scenę z przewiązanym brzuchem; najadł się on kutji i żadne lekarstwo pomódz mu nie może; wkońcu doktór-szarlatan każe mu się położyć i obija go kijem; ten środek okazuje się najskuteczniejszy, by chłopa wyleczyć. [1])

Ściślej z życiem szkolnem i sprawami nauki zaznajamiają nas inne intermedja, pochodzące z XVIII w. Zaznajomimy się przedewszystkiem z intermedjum p. t. „Colonus, Studiosus“ [2]). Chłop przygląda się młodzieży podczas pauzy i dziwi się nieładowi: „tamże to tam ni ładu ni paradku; adzin druhoho pichić nosem na ziamlu, u czubki, na kułaczki iak zapaluć“. Ale pomimo tego podoba mu się życie żaków i dlatego syna swego, Bautruka chce oddać do szkoły. Pragnie się z nią zaznajomić i dlatego wdaje się z uczniem w rozmowę, której komizm polega na niewłaściwem zrozumieniu przez chłopa wyrażeń ucznia:

„Studiosus—Głupi chłop jak cielę.

Colonus — Było adno cielatko y toie zdochło.

S.—Dyszkuruie iak grochu się objadszy.

C.—U mienie, paniczu, dzieciay iak bobu, a harochu y aśminki nietu.

S.—Darmo iak widzę, groch na ścianę rzucam.

C—I ty, maś Panie, wielmi szumisz, haroch u harszczok, nie na scienu kiday“.

Po długiem nieporozumieniu wyjaśnił wreszcie chłop uczniowi, że chce mieć mądrego syna, żak podejmuje się wytłumaczyć wieśniakowi, w jaki sposób można dojść do rozumu i otrzymuje następującą propozycję

„Colonus—Każuć, maś Panie, szto rozum da haławy idzieć; to heto ty waszeć mnie u ucho nakładzi; a ia Synku swaimu u doma usio wytrasu“.

Uczeń godzi się na to i rozpoczyna się nauka; ta scena nie jest pozbawiona humoru, który wynika z ludowej etymologizacji niezrozumiałych dla chłopca obcych słów:

„Studiosus—Słuchajże: Verbis caepi novis.

Colonus—Szto? Szto? z wierby cepy nowyje? nie, moy hałubczyku, z wierby la daszto cepy jakczy czaho i uszoho. Parusz y rozumu łacińskoho.

S. — Czy nie choczesz być Matematicus?

C. — Heto, heto matać na us; hawary bolsz.

S. — Dobrze, są tam duo cardines coeli.

C. — Szto? szto? dzuie karbony cełyie, nie maiu, baczysz ni adnoy cełey, wytraśli uradniki...“.

W rezultacie chłopu nie podoba się taka nauka, lecz, nabrawszy rozumu, nie płaci uczniowi obiecanego przedtem talara, lecz odpowiada przysłowiem: „hłupi daieć, a mudry biareć“.

W tem intermedjum jest chłop przedstawiony jako głupawy prostak ale niepozbawiony przebiegłości i chytrości co widzimy stąd, iż żakowi za naukę nie płaci; warto też podkreślić, że zarysował się tutaj pobieżnie stosunek chłopa do urzędu poborczego: z jednej strony użala się na wyzysk urzędników, z drugiej nie objawia chęci wnoszenia opłaty.

Ze względu na język, możemy tutaj za-

---

1). Е. Ѳ. Карскій—dz. cyt., str. 222.

St. Windakiewicz—dz cyt., str. 35—38.

2. Др. Іван Франко — До історії українського вертепа XVIII в. — Записки Наукового Товариства імени Шевченка, r. 1906, t. LXXII. str. 61.

1). В. Перецъ—Къ исторіи польскаго i t.d — Извѣстія от. рус. яз. и слов. И. А. Н., r. 1905, ks. I., str. 67.

2). A. Brückner—dz. cyt., str. 232—235.

uważyć pewne zwroty i przysłowia ludowe; ciekawe również są wyrażenia, zaczerpnięte z gospodarstwa wiejskiego.

W innem intermedjum p. t.: „Colonus et studiosus fugitivus" [1]) wyraźnie zaznacza się tendencja moralizatorska. Uczniowi znudziło się ślęczenie nad Alwarem i dlatego ucieka ze szkoły z obawy przed inspektorem. Napotkawszy chłopa, prosi go, aby go gdzieś ukrył; wieśniak gotów chętnie przyjść żakowi z pomocą, dlatego też ukrywa go w worku, a ponieważ „y Mikita ćwik niedaćsa", próbuje, udając głos inspektora „pa palskiemu język przełamać", by nie pokazać, że jest prostakiem i obija go. Potem po wyliczeniu mu należytych razów puszcza go z worka i dodaje naukę:

„Oy tak treba hetych żeużykou rozumu nauczyć; nakidau ia iamu dobre, niechay znaie, szto to ad bakiłamara uciekać".

W tej niewielkiej scence chłop staje się rodzajem narzędzia, karcącego próżniactwo żaka. Rola jego staje się więc nieprawdopodobną. Uderza jednak co innego, mianowicie, jakkolwiek sposób obrony ucznia może opierać się na żartobliwej facecji, znanej na Białorusi, to bądź co bądź sytuacja w tem intermedjum podobna jest do sytuacji z moljerowskiej farsy: „Les fourberies de Scapin" (akt III, sc. 2), w której obłudny Scapin, ukrywszy w worku Géronte'a, ojca swego pana i udając inny głos, obija go następnie. Podobną sytuację spotykamy w komedji kon wiktowej ks. Franciszka Bohomolca p. t. „Figlacki, polityk teraźniejszej mody, komedja druga" (akt V, sc. 3), która jest przeróbką omawianej farsy moljerowskiej.

Nasuwa sią tedy pytanie, czy wogóle domniemany wpływ moljerowski jest tu możliwy. St. Windakiewicz, omawiając łacińskie komedje szkolne z pierwszej połowy XVIII w., dopatruje się już w tym czasie w jednej z nich wpływu autora „Skąpca", co musi zastanowić [2]).

Godne uwagi jest i to, iż w farsie: „Periculum opum amittendorum valetudini..." spotykamy również zawikłanie, podobne do zawikłania w „Le Malade imaginaire" [1]). Dowodzi to, że profesorowie retoryki w kolegjach jezuickich względnie wcześnie zaznajomili się z komedjami Moljera i chętnie z nich czerpali motywy.

Ale co ciekawsze, że w zbiorku komedyj szkolnych z r. 1787 w Wileńskiej Publicznej Bibljotece nr. 201, ułożonych przez ks. Moraszewskiego i Ciecierskiego, znajduje się

[1]) A. Brückner—dz. cyt., str. 235—236.

[2]) St. Windakiewicz.—dz. cyt, str. 37.

[1]) St. Windakiewicz.—dz. cyt., str. 35 — 36.

tłumaczenie, a raczej przeróbka farsy moljerowskiej: „Le Médecin malgré lui" p. t. „Doktór przymuszony" [2]). Autorem tej przeróbki jest Ciecierski.

Ta farsa moljerowska w polskiem opracowaniu uległa rozszerzeniu, przyczem zamiast Sganarella występuje tutaj w tej samej roli Sawalon, wiążący miotły. Ważna dla naszych roztrząsań jest scena 2, aktu III francuskiej farsy, która w przeróbce rozszerzyła się na 3 sceny (akt IV, sc. 2, 3 i 4) i została napisana po białorusku. Występuje tutaj wieśniak Chwiedor i jego „susied" Apanas. Chwiedor opowiada Sawalonowi o chorobie na wodną puchlinę matki i prosi go o lekarstwo, „ba tak mnie iaie chwaroba horka daieła, jak nazom pa horle". Po długiej rozmowie i narzekaniach na aptekarza, że nie umie leczyć, otrzymuje chłop po wręczeniu mniemanemu doktorowi pieniędzy ser, który ma lecznicze własności, gdy się go zażyje z piwem (sc. 2). Następna scena jest całkiem analogiczna; po odejściu Chwiedora prawie w taki sam sposób, jak powyżej, opowiada Apanas o chorobie swej matki i prosi o lekarstwo (sc. 3). Po otrzymaniu lekarstw zapominają chłopi, w jaki sposób mają stosować lekarstwo, wracają więc razem i zamęczają mniemanego doktora bardzo szczegółowemi pytaniami; znudzony tem lekarz postanawia milczeć i dopiero wówczas udziela im porady, kiedy go obijają (sc. 4). Jakkolwiek te sceny należą do akcji, to jednakże już to przez język, już też przez swój charakter mogą uchodzić za wkładki dość luźne, a w ten sposób nabierają właściwości intermedjum. Scenki te zresztą nic nadzwyczaj nowego nie wnoszą.

Jak więc można wnioskować na podstawie podanej przeróbki, komedje Moljera były rozpowszechnione w konwiktach jezuickich, nie będziemy więc daleko od prawdy, jeśli się stwierdzi, że wśród innych mogła się także spopularyzować farsa „Les fourberies de Scapin" i znaleźć odbicie w białoruskiem intermedjum.

(d. c. n.). *Józef Gołąbek.*

2) Ант. Сычевская—Къ вопросу о Мольерѣ въ польской драматической литературѣ XVIII ст. („Doktor przymuszony" въ польско - бѣлорусской обработкѣ кс. Цешерскаго 1787 г.) — Русскій Филологическій Вѣстникъ, t. L XII, Warszawa 1909, str. 75—109

Do dziejów „Cudu mniemanego“ Wojciecha Bogusławskiego.

P. Wiktor Brumer w ciekawym artykule *Z dziejów „Cudu mniemanego“ Wojcicha Bogusławskiego*, pomieszczonym w nr. 19 — 22 *Życia Teatru* za rok bieżący, zestawił szereg scen i kupletów okolicznościowych, jakie w latach 1805—1815 dorobiono do tego utworu Bogusławskiego.

W uzupełnieniu wywodów autora dodaję, że tekst sceny patrjotycznej, dodanej podczas przedstawienia *Cudu mniemanego* w r. 1809, wydrukowanej w artykule na str. 162 — 164, ogłosił w całości Stanisław Kunasiewicz w pracy: *Lwów w r. 1809.* (We Lwowie, 1878, str. 56 — 63), a po nim Stanisław Schnür-Pepłowski (*Teatr polski we Lwowie. 1780-1881.* Lwów, 1889, str. 53-57) i Ostaszewski-Barański (*Na ojczyzny łono. Lwów w roku 1809* Wiek nowy, Lwów, 1909, nr. 2367, str. 3 i 2368 str. 3). Wspomnianą scenę patrjotyczną odegrano we Lwowie w maju 1809 r., po odzyskaniu miasta tego przez wojska polskie. Sprostować przytem należy mylną wiadomość podaną przez Eugenjusza Kucharskiego (w wydaniu warszawskiem *Cudu mniemanego* z r. 1923, str. 148), jakoby autorem sceny patrjotycznej był Jan Nepomucen Kamiński; napisał ją, jak stwierdza Brumer, Bogusławski

Piosenki z r. 1805, ogłoszone na str. 152 („Dalej chłopcy, rzućmy gody") ogłosił już Kucharski, we wspomnianem wydaniu na str. 148 (w drugiej wersji, podanej przez p. Brumera); w temże wydaniu pomieszczona jest na str. 147 sześciozwrotkowa piosenka Basi, ogłoszona przez wydawcę z rękopisu: „Znacie pewnie tę krainę, która tyle klęsk poniosła", nieznana p. Brumerowi

Dodaje wkońcu, że w artykule *Bogusławski czy Kołłątaj?* ogłosiłem z rękopisu Bibljoteki Ossolińskich l 1594 nieznane zakończenie *Cudu mniemanego* z r. 1805, prawdopodobnie pióra Hugona Kołłątaja. Notatka moja, pomieszczona w Pamiętniku literackim, 1912, str. 271 — 277, uszła uwagi p. Brumera.

Dr. Wiktor Hahn.

SEZON TEATRALNY 1924/1925.

Teatry warszawskie w sezonie 1924/1925.

II. TEATR NARODOWY

Po długich oczekiwaniach otworzono nareszcie Teatr Narodowy dnia 3 października 1924 roku. Chociaż ten reprezentacyjny teatr polski powinien być bezwarunkowo państwowy, to jednak i w obecnej formie zaszczytna nazwa Teatru Narodowego słusznie mu się, jako spadkobiercy dawnego Teatru Narodowego i Rozmaitości, należy.

Czem Teatr Narodowy być powinien? Zastanawiali się nad tem krytycy i ludzie teatru w ankiecie „Przeglądu warszawskiego“, zastanawiano się nad tem niewątpliwie i w samym Teatrze Narodowym

A więc teatr ten powinien być pierwszą sceną polską to znaczy zarówno pod względem repertuarowym jak i wykonawczym dawać przedstawienia *wzorowe*. Teatr Narodowy nie może eksperymentować. To, co zostało w dziedzinie sztuki gdzieindziej już wypróbowane, tutaj powinno być w jaknajdoskonalszej formie przekazywane z pokolenia w pokolenie Dlatego repertuar nie może mieć charakteru jednodniowego Arcydzieło dramatyczne, wystawione w roku 1925 powinno znajdować się na repertuarze i po latach dwudziestu i to w tej samej. wypróbowanej, przez tradycję przekazanej for ie. O ile sztuka w międzyczasie dojdzie do nowych rezultatów, i w Teatrze Narodowym należy poddać inscenizację rewizji

Do rezultatów tych można dojść tylko wtedy, jeżeli nie łączy się sztuk z tym lub owym aktorem czy reżyserem Teatr Narodowy, posiadający najświetniejszy zespół aktorski w Polsce, powinien mieć obsadę ról podwójną czy nawet potrójną. Sztuk nie wolno wygrywać! Subwencjonowany teatr może sobie na ten „luksus“ pozwolić Obcy, przybywając do Warszawy, powinien mieć możność — jak w Paryżu w Komedji czy Odeonie lub w Wiedniu w Burgtheatrze — spędzić kilka wieczorów w Teatrze Narodowym, codziennie na innem wzorowem przedstawieniu. I za lat kilkanaście może być on znowu na *tem samem* przedstawieniu.

Nie ulega wątpliwości, że Teatr *Narodowy* powinien w pierwszym rzędzie kultywo-



B. Rostkowski
dyrektor teatrów miejskich

wać dramat *polski*. W teatrze powinno się pracować nad charakterem i ustaleniem stylu polskiego, przyczem głównym nakazem jest znalezienie odpowiedniej formy scenicznej dla Wyspiańskiego, Słowackiego, Fredry. Praca to żmudna, obliczona na lata, przystąpić jednak do niej należy od razu, nie zwlekając ani chwili. Z polskiego repertuaru współczesnego i dramatu obcego powinno być uwzględnione w Teatrze Narodowym jedynie to, co ma bezwzględną, trwałą wartość.

Czy Teatr Narodowy w pierwszym roku istnienia odpowiedział tym wielkim zadaniom?

Teatralne władze magistrackie rozpoczęły od metody zabierania „konkurentowi", t. zn Teatrowi Polskiemu najwybitniejszych artystów. Do akcji tej przystępują z coraz większą energją i z coraz większą bezplanowością. Samo zaangażowanie nie przedstawia wielkich trudności. Aktor chętnie przejdzie do „pierwszej sceny polskiej", zwłaszcza, jeżeli da mu się znacznie wyższą gażę W tem „wyrywaniu" artystów jest jeszcze jeden rys znamienny Dyr Szyfman okazał duże wyczucie wartości aktorskich i przeważnie nie zawodził się na artystach, angażowanych z teatrów prowincjonalnych. Teatry miejskie od szeregu lat ułatwiają sobie zadanie: poprostu zabierają aktorów, których „wyszukał" Szyfman

Czy artyści ci, przechodząc do teatrów miejskich, artystycznie na tem zyskują?

Pierwszy rok działalności Teatru Narodowego dał na to pytanie zgoła niedwuznaczną odpowiedź: całego szeregu aktorów nie wyzyskano artystycznie i tylko prowincja, dzięki ich gościnnym występom, mogła należycie ocenić, jak wybitni są artyści w Teatrze Narodowym. 102 razy grano „Don Juana", nie dopuszczając do dublowania tytułowej roli Gdy jeden z artystów, grających w „Przepióreczce" Żeromskiego nagle zachorował, musiano go w ostatniej chwili zastąpić—suflerem a potem sztukę zdjąć z afisza, dopóki inny artysta nie wystudjował roli. Gdy przed premjerą „Spadkobiercy" zachorował Żelazowski, musiano przedstawienie odroczyć, dopóki Szymański nie nauczył się roli Obierzyńskiego. To są fakty. Fakty, świadczące o złej gospodarce aktorskiej w teatrze Narodowym, który w każdej chwili powinien mieć do dyspozycji aktora, zastępującego nieobecnego z tych czy innych powodów artystę. Tak było w małej Reducie, tembardziej powinno to być w tak bogatym w talenty aktorskie teatrze, jak Teatr Narodowy. Więc pocóż zabiera się „konkurentowi" aktorów? Zwłaszcza, że w pierwszym roku działalności wystawiono zaledwie *sześć* premier. Sześć premier w teatrze, który *musi* mieć żelazny repertuar i być teatrem zdecydowanie *repertuarowym*, gdyż to jest jego główna racja istnienia.

Zaangażowano przy tem kilka sił młodych, którym wyrządzono niemałą krzywdę.



H. Górecki
wicedyrektor teatrów miejskich

I p. Romanówna i p. Niedzielska są utalentowane. Sam talent bez opanowania *rzemiosła* aktorskiego w teatrze nie ma znaczenia. Czy artystki te, występujące w jednej czy dwóch sztukach w sezonie, mogą opanować technikę aktorską? Czy nie o wiele większą przysługę artystkom oddałaby kilkuletnia praca w teatrze np. krakowskim czy łódzkim?*) W teatrach Szyfmana zaznajomiliśmy się tego roku z dużym talentem aktorskim Modzelewskiej Ale aktorka ta miała w tych teatrach duże pole do pracy; miała możność rozwoju i pogłębiania talentu. Wyobraźmy ją sobie w Teatrze Narodowym. Wystąpiłaby może raz (może wogóleby nie wystąpiła — i to możliwe), popełniłaby te same błędy które wytknięto jej po pierwszej roli w „Szoferze Archibaldzie" Pawlikowskiej i nie miałaby możności błędów tych uniknąć w nowych rolach. W obecnem stadjum jest Teatr Narodowy dobrym przytułkiem dla wysłużonych artystów, którzy od czasu do czasu zagrają jaką rolę. Oczywiście tak być nie powinno i gdyby teatr Narodowy szedł po linji właściwej „polityki" artystycznego wykorzystania sił aktorskich, znalazłoby się tam pole do pracy dla każdego talentu.

Jak pojmowano w Teatrze Narodowym zadania repertuarowe? Wystawiono cztery sztuki polskie i dwie obce, przyczem każdą sztukę „wygrywano" aż do skutku. Rezultat był taki, że „Mazepę", który osiągnął minimalną frekwencję osób *46 proc.* a maksymalną *100 proc.* zdjęto z afisza po *24* przedstawieniach, a „Don Juana", który miał minimalną frekwencję *45 proc.* a maksymalną *98 proc.* grano *102* razy. Czy tak powinno wyglądać w teatrze Narodowym „kapłaństwo" polskiej sztuki dramatycznej? Czy dramat Zorilli, nawet w świetnem tłumaczeniu Miłaszewskiego, zasługuje na to, by jego kosztem zapominano o podstawowych obowiązkach względem poezji narodowej?

Poza „Mazepą" wystawiono z polskiego repertuaru: „Świeczka zgasła" i „Dożywocie" Fredry (reż. Solski, gr. 22 r.), „Uciekła mi przepióreczka" Żeromskiego (reż. Osterwa, gr. 61 r.) i „Spadkobiercę" Grzymały-Siedleckiego (reż. Bednarczyk gr. 43 r.). Z utworów powyższych zastrzeżenia budzi wystawienie „Spadkobiercy", który z pewnością nie należy do utworów o *trwałej* wartości. Dlatego nie było dlań miejsca w teatrze Narodowym. O ile w „Dożywociu" Fredry były pierwszorzędne kreacje aktorskie, a „Przepióreczkę"

*) Słusznie pisała w swoim czasie Modrzejewska: „Jakaż jest korzyść dla początkującego aktora, gdy przez cały rok zaledwie dostanie dwie lub trzy role?"



J. Osterwa
dyrektor Teatru Narodowego

zagrano świetnie, o tyle przedstawienie „Mazepy" było zasadniczem nieporozumieniem.

Potraktowano „Mazepę" w ten sam sposób jak „Dom otwarty" w Reducie. Naturalizm ten raził w mieszczańskiej komedji Bałuckiego. Cóż więc mówić o nim w romantycznej tragedji Słowackiego? Tragedję i jej poezję zabito szczególikami, pozbawionemi w utworze romantycznym istotnego znaczenia i sensu.

Okolicznościowo wystawiono „Obiad czwartkowy" Bernackiego i Czapelskiego tudzież „Pannę na wydaniu" Czartoryskiego z okazji 160-ciolecia teatru Narodowego (gr. 4 r.). Przedstawienia te były miłą próbą rekonstrukcji obiadu czwartkowego i widowiska w teatrze królewskim.

Repertuar obcy reprezentowały: wspomniany już wyżej „Don Juan" Zorilli (reż. Chaberski. gr 102 r.) i „Maskarada na poddaszu" Vojnovica (reż. Osterwa? Solski? gr. 25). Przedstawienie „Don Juana" było jednem z najpiękniejszych widowisk sezonu: cudowny przekład Miłaszewskiego, wizja malarska Drabika i gienjalna gra Węgrzyna złożyły się tutaj na przedstawienie o dużych wartościach, nie pozostających jednak w żadnym stosunku do zaniedbań względem wielkiej *własnej* poezji dramatycznej.

„Maskarada na poddaszu" była błędem repertuarowym i wykonawczym. Zaznajomiono Warszawę z wybitnym autorem chorwackim, wystawiając najmniej charakterystyczny jego utwór. I wystawiono w dodat-

ku utwór ten całkiem błędnie, dając zamiast poezji—pantomimę, „uzupełnioną“ słowami.

Z pośród więc sześciu wystawionych przez teatr Narodowy sztuk, dwie zagrano błędnie, jedną niepotrzebnie, a znaczenie jednej wyolbrzymiono przez wygrywanie jej — kosztem polskiej twórczości—przez 102 wieczory. Błędną obrano drogę, opracowując utwór Słowackiego, a Wyspiańskiego wystawieniem na otwarciu teatru skandalicznie interpretowanego aktu „Wyzwolenia“ zlekceważono.

Bilans więc ogólny bardzo smutny i ujemny. Pierwszorzędne siły aktorskie a więc wykonanie poszczególnych ról, dobra nieraz reżyserja stworzyły legendę o doskonałości Teatru Narodowego, który w pierwszym roku istnienia nie poszedł po tej linji, po której pierwsza polska scena iść powinna.

Z kreacyj poszczególnych artystów przypomnieć należy: „Don Juana“ i Zbigniewa („Mazepa“) Węgrzyna, Łatkę (Dożywocie) Solskiego, Siekierkę („Spadkobierca“) Frenkla, Przełęckiego („Przepióreczka“) i „Mazepę“ Osterwy, Smugonia (Przepióreczka) Jaracza, Króla (w „Mazepie“) Kamińskiego, Orgona („Dożywocie“) Chmielińskiego, Obierzyńskiego („Spadkobierca“) Szymańskiego, profesora („Przepióreczka“) Kotarbińskiego, „Pannę na wydaniu“ Majdrowiczówny, Anusię („Maskarada na poddaszu“) Romanównej, Katarzynę („Spadkobierca“) Ordon-Sosnowskiej, epizody Jarszewskiej w „Don Juanie“ i „Maskaradzie“. Taka wybitna siła jak Brydzińska wystąpiła w jednej rólce („Spadkobierca“), i to rólce, świetnie zagranej, lecz nie dającej żadnego pojęcia o jej dużym talencie, taki artysta jak Kamiński, poza królem w „Mazepie“ (no i rólką w „Obiedzie czwartkowym“) nie wystąpił w żadnej sztuce, nie umiano wyzyskać takich artystów jak Pichor-Śliwicka, Solski, Śliwicki, Chmieliński, Jaracz i inni. Pod koniec sezonu przypomniano sobie, że w teatrze Narodowym są Zahorska i Hałacińska-Gawlikowska, o Jasińskiej zapomniano zupełnie.

Wniosek ogólny: Teatr Narodowy musi poddać pod każdym względem rewizji swą dotychczasową działalność.

Frekwencja w Teatrze Narodowym.

	Ilość osób	% frekw. min.	max.	osób. śred.
„Mazepa“ — 24 przedstawień	17568	46	100	72
„Dożywocie“—22 przedstawień	9891	22	78	45
„Don Juan“—102 przedstaw.	86764	45	98	84
„Przepióreczka“ — 61 przedst.	47992	34	100	79
„Obiad czwartkowy“ — 4 prz.	3175	63	92	80
„Spadkobierca“ — 48 przedst.	22193	17	84	46
„Maskarada na poddaszu—25prz.	8786	18	67	35

III. TEATR LETNI.

Racją istnienia w zarządzie miejskim Teatru Letniego była jego dochodowość. Dochody Teatru Letniego miały częściowo pokrywać niedobory Teatru Narodowego. Wprawdzie już w ubiegłym sezonie teatr Letni wykazał minimalny dochód, sądzono jednak w sferach miejskich, że w bieżącym roku znajdzie dyr. Fertner kilku „Panów naczelników" i w ten sposób przysporzy miastu dochodów. Jako czysty zysk przewidywano 24.000 zł., tymczasem do dnia 1 czerwca *deficyt* Teatru Letniego wyniósł 37.852.49 zł. Deficyt ten w ciągu czerwca i lipca niechybnie wzrósł znacznie. Ratowano wprawdzie sytuację niezawodnym „Naczelnikiem“, który, wznowiony, zgromadzić zdołał na 17 przedstawieniach jeszcze 10.245 osób, ale drugiego „Naczelnika“ nie znaleziono.



A. Fertner
dyrektor Teatru Letniego

Repertuar dobierano bez ambicyj artystycznych, w wystawianych komedjach i farsach podkreślano drastyczność momentów, z komedyj robiono farsy, z fars komedje. Nie pomogło zaangażowanie najświetniejszej polskiej artystki komedjowej, p. Ćwiklińskiej, dla której znaleziono zaledwie jedną popisową, doskonale zagraną rolę w „Fata morgana“ Vajdy, nie wyzyskano należycie Kamińskiej, p. Junosza Stępowski coraz bardziej lekceważył swe zadania artystyczne, podobnie jak w Teatrze Narodowym i tutaj nie wy-

zyskano należycie talentu Brydzińskiej, z sił młodych jedynie Gorczyńska miała pole do rozwinięcia swych zdolności, ze starszych Walter, Różycki, Skonieczny. Dyr. Fertner miał dwie popisowe role: w „Zmartwieniach pana Hamelbeina" Krzywoszewskiego i „Beczkach złota" Evansa i Valentina. Nie mając nad sobą opieki reżyserskiej, obie role potraktował Fertner jako materjał, z którego ulepił postaci według własnego widzimisię. Największe powodzenie zdobyły „Zmartwienia pana Hamelbeina" (reż. Fertner, gr. 65 r).

Teatr Letni jako teatr bezwartościowy artystycznie, nie mogący się porównywać z komedjowemi przedstawieniami teatrów Polskiego i Małego, przynoszący przytem deficyty, nie ma żadnej racji istnienia.

Frekwencja w Teatrze Letnim.

	Ilość osób	% frekw. min.	max.	osób. śred.
„Grzebień szyldkretowy"—48 p.	23401	22	98	53
„Skandal" — 33 przedstawień	16084	23	98	51
„Zmatwienia p Hamelbejna" 65 przedstawień	43426	17	97	68
„Kurnik" — 35 przedstawień	24989	49	97	74
„Znaleziono nagą kobietę"— 30 przedstawień	12529	19	95	45
„Wygnany Eros"—34 przedst	15565	25	84	48
„Fata morgana" — 19 przedst.	6272	19	41	34
„Najszczęśliwszy z ludzi" — 34 przedstawień	14947	29	76	46
„Beczki złota"—28 przedst.	9715	25	82	35

IV. TEATR POLSKI.

Teatry Polski i Mały były w ubiegłym sezonie spółdzielnią aktorską. Spółdzielnia ta zakończyła swój żywot smętnym deficytem, a magistrat który popierał różne „Beczki złota" odmówił jej poparcia finansowego, mimo, że w trudnych warunkach wystawił Teatr Polski i Mały kilka dzieł istotnie wartościowych.

Teatr Polski, jako — bądź co bądź — „przedsiębiorstwo" prywatne musiał uciekać się—od czasu do czasu—do ratunku za pomocą utworów drugorzędnych, na ogół jednak był on prowadzony zarówno repertuarowo, jak i wykonawczo—dobrze. Teatr Polski nie miał w bieżącym sezonie zbyt wysokich ambicyj, nie dążył do nowych prób w dziedzinie dramatu czy jego inscenizacji a jednak kilka przedstawień przynosi istotny zaszczyt kierownictwu teatru.

Przyjrzyjmy się bliżej repertuarowi teatru Polskiego. Wystawiono następujące sztuki: „Danton" Romain Rollanda (reż. Borowski, gr. 36 r.), „Król Henryk IV" Szekspira (reż. Ordyński, gr. 20 r.), „Święta Joanna" Shawa (reż. Zelwerowicz, gr. 13 r.), „Odrodzenie" Shontana (reż. Zelwerowicz, gr. 13 r.) „W sieci" Kisielewskiego (reż. Ordyński, gr. 26 r), „Poczekalnia I klasy" Kaweckiego (reż Borowski, gr. 38 r.), „Romans kryminalny" Kaisera (reż. Zelwerowicz, gr. 12 r.), „Djabeł i karczmarka" Krzywoszewskiego (reż. Borowski, gr. 28 r.), „Okręt sprawiedliwych" Jewreinowa (reż. Borowski. g. 16 r.), „Świętoszek" Moliera (reż Zelwerowicz, gr. 19 r.), „Nowi panowie" Flersa i Croisseta (reż. Ordyński, gr. 38 r.), „Wielka księżna i chłopiec hotelowy" Savoira (reż. Węgierko, gr. 23 r).

Repertuar to w całem tego słowa znaczeniu eklektyczny. Ale znajdują się w nim dzieła tak wybitne jak „Świętoszek", jak „Henryk IV", jak „Święta Joanna", nie zapominano o twórczości polskiej, szkoda tylko, że znowu nie sięgnięto do dzieł Zegadłowicza. A o ileż większe miałoby to znaczenie, niż zbyteczne wznowienie „Djabła i karczmarki". Natomiast dużą zasługą jest wznowienie „W sieci" Kisielewskiego, gdyż zwróciło ono uwagę na trwałe walory artystyczne tej świetnej młodzieńczej sztuki. Szczęśliwe było też wystawienie „Poczekalni I klasy", które niepotrzebnie prasa otoczyła atmosferą skandalu; komedja ta wprowadziła przecież na scenę nowy, bardzo ciekawy, zręcznie przez autora postawiony typ kobiety.

Z innych utworów nieznaczne wartości widowiskowe miał „Danton" Rollanda, świetną była komedja Flersa i Croisseta pt. „Nowi panowie"; pomyłkami repertuarowemi były: niewiadomo poco przypomniane „Odrodzenie", chociaż wystawienie tej miernoty okupiły świetne kreacje Zelwerowicza i Maszyńskiego, mało wartościowy, efekciarski, pozbawiony twórczych elementów „Okręt sprawiedliwych" Jewreinowa, „Romans kryminalny" Kaisera, który miał być parodją a był tylko nieciekawą komedją i wreszcie „Wielka księżna i chłopiec hotelowy" Savoira. Ale wystawienie tej komedji należy już położyć na karb sezonu ogórkowego.

Sztuki powyższe wystawiono na ogół starannie, nie było tych zasadniczych błędów, które — mimo udziału świetniejszych nazwisk aktorskich – zdarzały się zgoła niesporadycznie w teatrze Narodowym. Nie analizowano tak szczegółowo „Króla Henryka IV" czy „Świętoszka" jak tam „Mazepę", ale rezultat był bez porównania artystyczniejszy. „W sieci" w teatrze Narodowym byłoby napewno potraktowane z meiningeńską wiernością, zatraconoby jednak te pierwiastki wieczyste, które wydobyła reżyserja Ordyńskiego. „Nowi panowie" byliby w teatrze Letnim ordynarną

farsą, tutaj dano przedni, artystyczny komizm. Jeżeli więc weźmie się pod uwagę kryzys, jaki obecnie przechodzą na całym świecie teatry a przedewszystkiem teatry prywatne, bilans ostatniego sezonu w Teatrze Polskim jest na ogół pomyślny.

Reżyserzy teatru Polskiego sumiennie spełniali swe zadania: Ordyński świetnie pojął inscenizację „Henryka IV", spychając na plan drugi to, co *dla nas* ma małe znaczenie, specjalną opieką zaś otoczył nieśmiertelną postać Falstaffa. Również reżyserja „W sieci" — jak już wyżej wskazałem — była racjonalna.

Z utworów reżyserowanych przez Zelwerowicza na czoło wysunął się „Świętoszek" Moliera, jedno z najlepszych przedstawień bieżącego sezonu teatralnego w Warszawie. Zelwerowicz dał przedstawienie stylowe, świetnie utrzymane w charakterze komedjowym. Natomiast reżyserja Zelwerowicza w „Romansie kryminalnym" Kaisera nawet w granicach, nakreślonych przez autora nie wydobyła karykatury. Szczątki jej (karykaturę najlepiej podkreśliły dekoracje Frycza) wysunęły na pierwszy plan sensacyjność fabuły, co nie było zgoła zamierzeniem autora.

Borowskiemu przypadło w udziale ratować „widowiskowością" małą wartość „Dantona", „Djabła i karczmarki" tudzież „Okrętu sprawiedliwych". Robota reżyserska była bardzo staranna, ale nie mogła uratować utworów. Błahość „Djabła i karczmarki" bardziej się ujawniła właśnie dzięki efektom reżysera i dekoratora (Frycza).

Z ról poszczególnych przypomnieć należy: panią Rut („Poczekalnia") Przybyłko-Potockiej, Dantona, Falstaffa, Bentivoglia („Odrodzenie") i „Świętoszka" niestrudzonego, imponującego pracowitością Zelwerowicza, Robespierra („Danton"), biskupa z Beauvais („Św. Joanna"), hr. Grandpré („Nowi panowie") Stanisławskiego, ks. Walji (Henryk IV) Gaillaca („Nowi panowie") Leszczyńskiego, „Św. Joannę", „Karczmarkę" i Zuzannę („Nowi panowie") Malickiej, Julkę („W sieci") i Pamfilę („Djabeł i karczmarka") Modzelewskiej, Xenię („W. księżna i chłopiec hotelowy") i Dorynę („Świętoszek") Pancewiczowej, Stokumbera („Św. Joanna"), Rolewskiego („W sieci"), Kapitana („Okręt sprawiedliwych") Samborskiego, inkwizytora (Św. Joanna), Kuternogę („Djabeł i karczmarka") i Orgona („Świętoszek") Maszyńskiego, Vittorina („Odrodzenie") Gromnickiej, hr. Warwicka („Św Joanna") i Bonifacego („Djabeł i karczmarka") Justjana, Karola VII (Św Joanna), Bardolfa („Henryk IV") i „Chodzący dowcip" („Okręt sprawiedliwych") Fritschego, Almirę („Świętoszek") Sulimy, „Henryka IV" i doktora (Okręt sprawiedliwych) Kosińskiego, Jurę („W sieci"), Therlanda („Nowi panowie") i „chłopca hotelowego" Warneckiego, Bertranda („Św. Joanna") Daczyńskiego. W rolach mniejszych zaznaczyli się korzystnie Słubicka (Chomińska „W sieci"), Janecka (w „Henryku IV"), Broniszówna, Neubelt, Orwid (Chomiński „W sieci") Muclingrowa, Czaplińska i Bogusiński. Aktorzy więc byli na ogół umiejętnie używani i nie mogli się uskarżać na ukrywanie ich w cieniu. Niektórzy z nich większe pole do pracy znajdowali w drugim teatrze dyr. Szyfmana — teatrze Małym.

V. TEATR MAŁY.

Teatr Mały zmienił w bieżącym sezonie częściowo swój charakter. Odbiły się na nim niewątpliwie trudności finansowe spółdzielni aktorskiej. W stosunku do sezonu ubiegłego podnieść należy jeden rys dodatni: uwzględnianie twórczości polskiej, drugi — ujemny: większa ostrożność w „eksperymentowaniu". Dlatego np. nie wystawiono ani jednego utworu Witkiewicza, nie zainteresowano się ekspresjonizmem niemieckim, który jest Warszawie właściwie zupełnie nieznany. Wystawiono sztukę Pirandella, który w ubiegłym sezonie tak bardzo zaciekawił naszą publiczność, ale wystawiono jeden z najmniej ciekawych jego utworów. A szkoda. Stanisławski, bezkonkurencyjny dziś w Polsce „aktor Pirandella" marzy — jak słychać — o „Henryku IV".

Repertuar Teatru Małego — w przeciwieństwie do ubiegłego sezonu—nie miał jednolitego charakteru. Wystawiono następujące sztuki: „Malowana żona" Magdaleny Samozwaniec (reż. Zelwerowicz, gr. 25 r.), „Szofer Archibald" Pawlikowskiej (reż. Borowski, gr. 25 r.), „Śmierć kochanków" Chiarellego (reż. Borowski gr. 19 r.), „Pan swego serca" Raynala (reż. Węgierko, gr. 55 r.), „Gra" Pirandella (reż. Węgierko, gr. 38 r), „Zamiana" Claudela (reż. Węgierko, gr. 19 r.). „Niewinna grzesznica" Grubińskiego (reż. autor, gr. 58 r.), „Znajomek z Fiesole" Winawera (reż. Węgierko, gr. 15 r.), „Niedojrzały owoc" Signout i Thery (reż. Zelwerowicz, gr. 29 r.), „Nauczycielka" Niccodemiego. Z zestawienia tego widać, że teatr Mały nie miał w całej pełni tego charakteru „literackiego" jak w roku ubiegłym. Niewątpliwą zasługą jest danie możności dwóch debiutów autorskich — M. Samozwaniec i M. Pawlikowskiej,—pierwsze w Warszawie wprowadzenie na scenę Claudela (choć i tu wybór utworu nie zupełnie był szczęśliwy) i Raynala. Inte-

resująca była groteska sceniczna Chiarellego pt. „Śmierć kochanków".

Przedstawienia cechowała duża staranność, reżyserja Węgierki w „Zamianie" Claudela była samodzielna i twórcza; utwór Claudela potraktował on jako misterjum współczesnego człowieka, któremu nie odebrał nerwów—i krwi. Natomiast w „Grze" Pirandella za mało wydobył on właśnie zasadniczy czynnik „gry" człowieka, który dał tylko Stanisławski. Również Borowski zamało podkreślił groteskowość „Śmierci kochanków" Chiarellego.

Z poszczególnych kreacyj utkwiły w pamięci przedewszystkiem: Tomasz Pollock („Zamiana") i Derka („Znajomek z Fiesoli) Samborskiego, „Niewinna grzesznica" i Alina („Pan swego serca") Przybyłko-Potockiej, „Malowana żona" Pancewiczowej, Leon Gala („Gra") i Ryszard („Niewinna grzesznica") Stanisławskiego, Gienia („Niedojrzały owoc") Modzelewskiej, lord Handicap („Niedojrzały owoc") Zelwerowicza, Syfon (Znajomek z Fiesole), hr. Uszański („Mal. żona") i Harry („Nied. owoc") Daczyńskiego, Marta („Zamiana") Malickiej, Leda („Zamiana") Broniszówney, Moryś („Znajomek"), Kwalifikowski („Malowana żona"), hr. Salice („Śmierć kochanków") Grabowskiego, Eleonora („Śmierć kochanków") Dulębianki, „Szofer Archibald" i Paroll („Mal. żona") Maszyńskiego, „Nauczycielka" Gromnickiej, epizody Czaplińskiej, Słubickiej, Fritschego (w „Grze" i „Nauczycielce") i Neubelta (w „Malowanej żonie" i „Grze"). Specjalnie podkreślić należy jak duże pole w teatrach Polskim i Małym znalazł talent Fritschego, tak marnowany poprzednio w Rozmaitościach.

VI. TEATR IM. BOGUSŁAWSKIEGO.

Teatrowi im. Bogusławskiego poświęciło „Życie Teatru" cały szereg artykułów, w których stwierdziliśmy wielkie, o historycznem znaczeniu, zasługi i w których — z drugiej strony—wykazaliśmy niemałe wady tego teatru. Teatrowi im. Bogusławskiego poświęciliśmy też niemało uwag w ankiecie na temat teatru popularnego. Uwagi te na pewno nie pójdą na marne i będą wykorzystane w nowym sezonie, w którym kierownictwo teatru spoczywać będzie w rękach Zelwerowicza, Schillera i Horzycy. To, cobyśmy obecnie powiedzieli o działalności teatru, byłoby powtórzeniem tego, co już pisaliśmy. Poprzestaniemy więc jedynie na stwierdzeniu, że teatr ten był wyrazicielem nowych form, że zwracał uwagę na słowo i muzyczność zarówno słowa jak giestu, że strona plastyczna (Pronaszkowie) była sharmonizowana w rzadko u nas spotykany sposób z reżyserją utworu, że ujęcie sceniczne „Opowieści zimowej" i „Kniazia Patiomkina" każe się spo-



L. S. Schiller
dyrektor Teatru im. Bogusławskiego

dziewać, że Schiller znajdzie stosowną *formę* dla realizacji Wyspiańskiego i Słowackiego. Żałować należy, że teatr Narodowy zapowiada na najbliższy sezon wystawienie „Dziadów", gdyż jedynie Schiller mógłby dzisiaj poddać rewizji dotychczasową inscenizację dzieła Mickiewicza. Nowy sezon ma się rozpocząć wystawieniem „Achileis" Wyspiańskiego. Jest to zapowiedź stosowania zdobytych już przez Schillera form scenicznych w wielkim repertuarze narodowym.

VII. TEATR IM. FREDRY.

Kierownictwo teatru im. Fredry objął w ubiegłym sezonie dyr. Pawłowski. Zastał on ruiny teatralne i w miejscu ich zbudował skromną, lecz wcale mocną budowlę. Dyr. Pawłowski odświeżył zespół, przedstawienia otaczał przeważnie czułą pieczą reżyserską, a zdając sobie sprawę, że zespół jego nie podoła większym zadaniom, obracał się głównie w repertuarze „codzienności", dając udatne zupełnie przedstawienia, jak „Wesele Fonsia", „Na dnie", „Małżeństwo Loli", „Dobrze skrojony frak" i i. Gdy już zespół był na tyle

zgrany, by przystąpić do śmielszych poczynań, skromny ten teatr dzielnicowy wystawił zupełnie dobrze „Jana Macieja Karola Wścieklicę", ciekawą sztukę Witkiewicza Sztuka, reżyserowana przez dyr. Pawłowskiego, osiągnęła najwyższą w teatrze im. Fredry liczbę przedstawień. Grano ją w Warszawie 34 i na



B. Pawłowski
dyr. Teatru im. Fredry

prowincji 34 razy. (Drugie miejsce co do frekwencji zajęła „Szopka warszawska" Hertza i Tatarkiewiczówny, grana 33 razy). Był to krok śmiały i zwrócił uwagę innych teatrów, bardziej zasobnych w fundusze i talenty na ich zadania.

Zasługą dyr. Pawłowskiego było również otaczanie opieką przedewszystkiem twórczości polskej. Na ogólną liczbę (20) premier połowa (nie licząc bajek, o których potem wspomnimy) była polskich autorów. Ogółem dano widowisk polskich autorów 239, cudzoziemskich 127.

Interesujący był debiut autorski Maleszewskiego: „Agentka bolszewicka". W sztuce tej wystąpiła Irena Solska. I to było niemałą zasługą kierownika teatru. Gdy w Teatrze Narodowym nie było miejsca dla najznakomitszej polskiej artystki, dał jej gościnę najskromniejszy teatr warszawski.

Dużą troską otaczano również repertuar dla dzieci. B. Hertz i W. Tatarkiewiczówna wystawili siedem bajek bądź przez nich napisanych, bądź też przez nich przyswojonych.

W ten sposób teatr im. Fredry, nie mający wysokich aspiracyj, w skromnych granicach możliwości, spełniał uczciwie i pożytecznie swe zadania.

Wiktor Brumer.

Teatr Bagatela w Krakowie

Teatr Bagatela, który pod szczęśliwą gwiazdą rozpoczynał przed kilku laty swą działalność, w sezonie ubiegłym powoli ale systematycznie chylił się ku upadkowi. Jest to rzeczą zupełnie zrozumiałą. Dyrekcję teatru stanowili red. Dąbrowski i p. Turski. Przy najlepszych chęciach obu nie można było programowo prowadzić teatru — na odległość. A red. i poseł Dąbrowski dawał teatrowi dyrektywy — z Warszawy. Turski, doświadczony kierownik teatralny nie mógł podołać pracy, krzyżowanej przez naczelnego dyrektora i dlatego teatr posiadający wcale dobry zespół z Barwińskimi (wraz z utalentowaną córką), Turskim, Werniczówną, Bruczową, Kozłowską, Ziembińskimi, Dobrzańskim, Wesołowskim, Zbuckim, ś. p. Kolman, która w pamięci Krakowa zapisała się niezapomnianemi rolami, zwłaszcza w sztukach Turskiego, nie mógł podołać i prawdopodobnie w przyszłym sezonie nie będzie istnieć.

W kilku sztukach artyści osięgnęli zasłużony sukces. W „Kwiecie pomarańczowym" — Werniczówna, Sznage, Ordyńska, Wesołowski, Turski, Zbucki. W „Dwóch mężach p. Marty": Bruczowa, Kolman, Kwiatkowski, Dobrzański. W „Ostatniej miłostce Jolanty": Barwińscy. W „Dzikusie" zabłysnął talent młodziutkiej Barwińskiej. W „Śmierci kochanków" Bruczowa i Kwiatkowski. W jedynej nowości polskiej — sztuce Turskiego, „Gdy kurtyna zapadnie": Barwińscy i Zbucki. W „Ukochanym": Werniczówna. W „Myśli": Andrejewa, Barwiński. W „Kobiecie bez skazy" Kozłowska. W „Kociole wiedźmy": Kozłowska, Kolman, Wernicz. W „W sieci": bardzo dobra Wernicz, Ziembiński, Turski, Zbucki. W „Tańcu o północy" Kozłowska, Barwiński, Kwiatkowski, Stępowski. W „Zwierzątku": Urwancewa Relewicz, Sznage, Ziembiński, Wesołowski, Turski. W „Igraszkach ról" Piran-

della Bruczowa, Kwiatkowski. W „Antonji“ Lengyela Bruczowa, Barwińscy. W „Dybuku“ Barwińska.

Jak już z tego pobieżnego zestawienia wynika repertuar miał dziwnie zygzakowatą linję a nie wymieniliśmy „Peer Gynta“ z gościnnym występem Adwentowicza, którego wystawienie w komedjowym teatrze najdosadniej świadczy o braku planu artystycznego.

Szkoda Bagateli. Teatr ten miał wszelkie warunki rozwoju. Ale trudno. Na odległość teatru prowadzić niepodobna.

S. G.

Egzaminy aktorskie.

Ostatnie egzaminy Z. A. S. P. tem się różniły od poprzednich, że nie zdawali ich abiturjenci państwowej szkoły dramatycznej. Wyniki egzaminów były następujące:

WARSZAWA.

	I*)	II**)	III***)	Razem
Dramat	9	8	3	20
Opera	1	4	—	5
Estrada	—	3	—	3
Balet	1	3	—	4
				32

KRAKÓW.

	I	II	III	Razem
Dramat	6	10	2	18
Opera	2	—	—	2
Operetka	3	1	—	4
				24

LWÓW.

(prócz eksternistów zdawali absolwenci Szkoły Dramatycznej Fr. Frączkowskiego i Szkoły Operowej Cz. Zaremby).

	I	II	III	Razem
Dramat	4	9	5	18
Opera	4	12	2	18
				36

SZKOŁA p. HRYNIEWIECKIEJ w Warszawie.

	I	II	III	Razem
Dramat	7	3	2	12

W charakterze obserwatorów zaproszono do komisji egzaminacyjnej w Warszawie trzech krytyków teatralnych: J. Lorentowicza, A. Zegórskiego i W. Brumera.

Egzamin ten nasunął kilka refleksyj. Przedewszystkiem okazało się, że egzaminy są koniecznością, gdyż prywatne szkoły dramatyczne stoją bardzo nisko. Przyjmuje się do nich niejednokrotnie ludzi, nie mających żadnych warunków na aktorów. Zabiera im się niepotrzebnie kilka lat pracy, naraża na wydatki, a przedewszystkiem łudzi się nieosiągalnemi sukcesami scenicznemi. Stąd jeden wniosek: Związek Artystów Scen Polskich powinien łącznie z Departamentem Sztuki opracować program szkolny i mieć pieczę nad szkolnictwem teatralnem. Związek powinien ogłosić listę tych szkół i tych pedagogów, których praca i doświadczenie dają istotną gwarancję artystyczną. Ostatnio np. egzaminowano kilka osób, które uczyły się u zdolnych, młodych artystów, nie mogących jednak być jeszcze pedagogami teatralnymi.

Egzamin zaznajomił nas z kilku zdolnymi aspirantami, wybitnych indywidualności jednak nie było; tak samo zresztą, jak na ostatnich popisach szkół dramatycznych.

Egzaminowani wykazują duże braki ze znajomości literatury i historji teatru. Jest rzeczą smutną i charakterystyczną zarazem, że największe braki w tym kierunku wykazują wychowankowie Instytutu Redudy. Komisja zmuszona była nawet obserwację tę zadokumentować następującą uchwałą: „Komisja egzaminacyjna na podstawie wyników egzaminu uczni Instytutu Reduty wyraża przekonanie, iż zarząd główny winien zwrócić uwagę kierownictwa Reduty na zupełne zaniedbanie historji literatury i teatru, oraz na niedostateczne oczytanie w arcydziełach literatury polskiej“.

Wychowankowie Reduty gubią się w szczegółach nie potrafją dać natomiast syntezy.

Jest również charakterystyczne, iż adepci operowi lekceważą zupełnie grę sceniczną, traktując ją jako coś drugorzędnego, co się „samo zrobi“. Adepci teatrzyków zadawalają się naśladownictwem „gwiazd“ kabaretowych i marzą tylko o doraźnych sukcesach. Teatr jako taki ich nie interesuje.

Niektóre osoby zdawały po raz drugi lub trzeci. Dla niektórych z nich okazało się to zbawienne, gdyż usilną pracą poprawili błędy i uzupełnili braki.

Te osoby, które nie posiadają odpowiednich warunków scenicznych lub są zbyt stare, by rozpoczynać dopiero studja w szkole dramatycznej, komisja słusznie pozbawiła prawa powtórnego przystąpienia do egzaminów. W ten sposób pozbawia się je niepotrzebnych złudzeń i zawodów, tudzież umożliwia pracę w innym fachu.

Udział w egzaminach krytyków teatralnych okazał się pomysłem bardzo dobrym, gdyż egzaminatorowie znajdowali sprawdzian swych opinij w zapatrywaniach ludzi teatru — nie aktorów.

W. Br.

*) Zdał z wynikiem dobrym lub dostatecznym.

**) Może być powtórnie dopuszczony do egzaminu za pół roku lub za rok.

***) Nie może być dopuszczony do powtórnego egzaminu.

Pół roku teatralnych doświadczeń paryskich.

Wydobywam z szuflady kilkadziesiąt różnokolorowych, różnoformatowych afiszów teatralnych. Są to świadectwa zawsze bytności teatralnych, czasem — przeżyć. Występują z nich wspomnienie, woń, obraz, żywy kształt uśmiechniętej uroczo i kusząco powagi cudownego miasta, życia migotliwego, chyżego, ułatwionego i umilonego kulturą i pracą. Wyłania się problem: jakim jest, czem jest dla nas teatr paryski? Spojrzyjmy nań najpierw po przez afisze.

Na okładce prawie zawsze kobieta: symboliczna, historyczna, realna. W tekście prawie nic o autorze, więcej o sztuce (streszczenie jej nieraz w trzech językach: francuskim, angielskim, hiszpańskim), jeszcze więcej o aktorach (nazwiska ich wydrukowane tłustym, postaci dramatyczne zwykłym drukiem, fotografje), najwięcej o dostawcach. Dowiadujemy się, kto sławnej



L. Guitry

pani Iks dostarcza sukien, kto bielizny i pończoch, kto bucików, jak się zowie mistrz, układający jej loki. Pan Ypsylon miał wspaniałą pyjamę. Chcesz mieć podobną? Nic łatwiejszego. W afiszu masz nazwisko i adres dostawcy. Szczęśliwi artyści! Są żywą reklamą dla dziesiątek firm i wszystko na nich jest „recenzyjne".

Oglądnęliśmy afisz, chodźmy teraz na przedstawienie.

Aby być na przedstawieniu trzeba najpierw wejść do teatru. Bywalec powinien dać opis teatru: powłoki i wnętrza. I tu napotykamy na trudność: trudno opisać gmach teatru, również trudno jak przedstawić wnętrze muzeum. Tak to już bywa: muzea znamy z zewnątrz, teatry z wewnątrz. Śpiesząc się na przedstawienie, nie mamy czasu na oglądanie. Wychodząc musimy uważać na rzekę automobili. Teatr paryski, instytucja tak materjalna i zmaterjalizowana, nie ma ciała w naszem wspomnieniu. Budynki teatralne są skromne, wmieszane w szeregi kamienic. Tylko wyniosła Opera fantastycznie niebieskimi oczyma patrzy wieczorami w jarzące się centrum świata, wielkie bulwary. Poważnie a cicho u długiego wylotu Avenue de l'Opera, przystanął staruszek Théâtre Français. Odeon, staroświecki i swojski, rezyduje w pośrodku oddanego sobie placu. Inne budynki teatralne nie wrażają się w pamięć.

Wchodzimy. Ceremonjał jest dość zawiły. Najpierw gęsiego podchodzimy ku kasie. I tu obserwacja: tylko cudzoziemcy — zwłaszcza Amerykanie i Anglicy — płacą pełne ceny. Francuz prawie każdy ma kartkę wolnego wstępu lub zniżkę do jednej trzeciej ceny. Fotel pierwszorzędny, który normalnie kosztuje 35 — 20 fr. można nabyć za 10 — 15 fr. Zapłaciliśmy tedy, lecz otrzymaliśmy dopiero kwit na bilet. Musimy teraz stanąć przed katedrą, na której — jak u wejścia do Hadesu — króluje trzech sędziów kontrolerów. Jeden odbiera kwit, drugi patrzy na plan, trzeci wypisuje numer miejsca. Po tej formalności oddajesz się w opiekę bileterowi i sprzedawcy programów, przechodzisz obok garderoby — zazwyczaj niesłychanie niewygodnej — skąd dochodzi uprzejma prośba, byś zechciał złożyć swoje rzeczy. Cudzoziemiec oczywiście posłuszny jest wezwaniu, na które Francuz jest nieczuły i tak jak wszedł z ulicy, tak wkracza na widownię — w płaszczu, kapeluszu, z laską. U wejścia na salę odbiera nam bilet ouvreuse i wskazuje miejsce — za zwyczajowym małym napiwkiem. Francuzi miejsca swoje obłożyli garderobą. Zajęliśmy nasze miejsca i rozglądamy się.

Stare, państwowe teatry — Comedie Française, Odeon — mają poważne, namaszczone oblicze. Teatry literackie są ubożuchne, niewygodne. Wielkie, charakterystyczne dla Paryża teatry-przedsiębiorstwa, teatry bulwarowe, to królestwo nie sztuki, nie autora i nie aktora, lecz widza. On tu absolutnym panem i władcą.

We wnętrzu ślicznej sali-bombonierki, w kręgu złotego światła, które zewsząd wygląda, widz, ulokowany na miękkim fotelu, ma pełną swobodę działania. Któżby się ośmielił wspomnieć o zamknięciu wejść po po podniesieniu kurtyny? Widz wchodzi i wychodzi, słucha i mówi, kiedy mu się podoba. Teatr to deser po dobrym obiedzie. Czy ktoś pozwoli sobie przepisać porę, o której ma się zacząć spożywać deser?

W biednych teatrach operetkowych — wszystkie gwiazdy poszły do Music-hallów — ludziska, przedmiejska publiczność, przychodzą na czas wielkiemi familjami i zaśmiewają się na umór z byle czego. Chude, owłosione i uokularnione literaty wagą ciała nie obciążają zbytnio nad wyraz niewygodnych siedzeń literackich teatrów. Bogate etranżery rozparły się w music-hallach i błyszczące oczy wlepiają w nagie ciała. Średnia sobie publiczność oklaskuje frenetycznie tyrady w Comedie française w najbardziej pustych a patetycznych ustępach. Leniwy, syty sceptycyzm w koljach pe-

reł, w brylantach, we frakach, zasiadł w lożach i fotelach teatrów bulwarowych bardziej sobą zajętych niż sceną.

Teatr nie życia, lecz zbytku. Teatr, który chce żyć, musi przyciągać tych, którzy mają pieniądze, zabawą, łatwą zabawą. Teatr, który widzowi na widowni ofiarowuje salon, a sobie na scenie komórkę bez nowoczesnych urządzeń, o skromnych tylko wystawach. Teatr, który oddał się wyłącznie sprytnym sztukorobom, a zamknął drzwi sztuce. Teatr, który stanął w miejscu i zaczyna się cofać. Nie mogąc walczyć z music halla-świetnością zewnętrzną, chce oprzeć ich naporowi bronią najbardziej zawodną — obniżeniem swej produkcji — i tem samem niszczy swoją rację bytu.

Przedwojenni, znani, utytułowani autorzy dramatyczni — są między nimi członkowie Akademji, znani krytycy, słowem jednostki „uplasowane" — pisują melodramaty z powietrza, naciągnięte, blade, w których poza dźwięcznem słowem nie ma nic — ani życia, ani problemu, ani — co gorsze — formy, tej znajomości i solidności rzemiosła,któremi dotąd odznaczała się sztuka francuska. Te pozornie współczesne, zazwyczaj polityczno-erotyczne historje są z gruntu sztuczne i fałszywe, bo tworzone poza „ja" aktorskim i poza życiem. Wypadki — o akcji zazwyczaj trudno tu mówić — byle jak są rozłożone między akty i przerwy, O rzeczach zbędnych mówi się z otwartej sceny, najważniejsze wydarzenia zaś rozgrywają się w czasie przerw między aktami. Iście romansowa dowcipność. Ktoś zawadza, przestał być potrzebnym — bum! i w czasie przerwy przejeżdża po nim automobil lub uprzejmy atak sercowy kładzie kres zbędnej jego egzystencji. Lata mijają między jednym aktem a drugim — i dlatego przerwy symbolizujące upływ czasu, są tak długie. (P. Flersa tu wyłączam, pozostał panem swej techniki).

Miedzy temi sztukami autorów „starszych" jedna „Galerja zwierciadał" Bernsteina, znanego autora i dyrektora teatru Gymnase, zresztą nad miarę wychwalana i reklamowana, podźwięk spóźniony i nienajlepiej zrobiony Ibsena, ma w sobie pewien pierwiastek indywidualnej szczerości. O innych nie da się to powiedzieć

Niżej od poprzedniej — i znaczeniem i ambicjami — stoi kategorja zwykłych producentów sztuk, ludzi niezwykle płodnych, wystawiających nieraz trzy sztuki równocześnie. Znany u nas p. Ludwik Verneuil poziom swój jeszcze bardziej obniżył. Jego „Pile ou face" jest librettem operetkowym bez muzyki, a „En famille" uderza wprost niechlujną pobieżnością roboty.

Osobno w tym z konieczności pobieżnym przeglądzie tego, co widziałem, wypada wymienić literackie potomstwo Bernarda Shaw, kuzynów naszego Brunona Winawera: znanego pisarza Jules Romainsa, którego „Doktór Knock" i „Trouhadec saisi par la débauche" miały bardzo wielkie powodzenie — słabsza eksploatacja tej samej postaci „Le mariage du prof. Trouhadec" nie powiodła się—i młodego Marcelego Acharda z groteską „Marlborouhg s-en va t-en guerre". Romains jest zwarty, logiczny, prawie matematyczny, wydobywa z życia pomysł, wyodrębnia, wyolbrzymia i życiu każe się położyć wokoło tego rusztowania. Achard, pisarz zdolny, w tym wypadku dał sztukę wątłą i oschłą.

Jednym z największych sukcesów tego roku, w tym wypadku słusznie zarejestrowanym przez krytykę, była komedja młodego, zaledwie 23-letniego Jakuba Natansona „Le greluchon délicat". Na powodzenie złożyły się on: osobisty, sceptyczny i cyniczny, dobór tematu reprezentatywny a sprytny i rzadko dziś spotykana zwarta, doskonała robota sceniczna, no i — oczywiście — zgrabne efekty (młoda kobieta w łóżku i młody człowiek, zawiązujący z nią znajomość przez telefon). Młoda, piękna niewiasta znajduje się między trzema kochankami. Są to stary kochanek A, który ją utrzymuje, chwilowo ustępuje z placu przed kochankiem C, by tem pewniej później wrócić; młody B, którego ona utrzymuje, ten dostaje dymisję, gdy pojawia się młody C, który jej się podoba. C, naiwny i zakochany — widzimy to dobrze — jest na drodze psychicznej i faktycznej, na której wyprzedził go B stanie się utrzymankiem i dostanie dymisję. Ta perspektywa wydarzeń, rozwoju charakterów i postaci, jest dziełem artyzmu i kunsztu, własnego spojrzenia na życie i doskonałej techniki.



S. Guitry

Gdy rodzaj i styl gry i aktora wziąć pod uwagę to teatry paryskie podzielić można na trzy typy: teatry słowa, teatry typu, teatry eksperymentu.

Słowo niepodzielnie króluje w starych teatrach państwowych, w Comedie française i Odeonie. Aktorzy mówią, mają pięknie mówić. Słowo ich ponosi, słowo patetyczne, płaczliwe, wielkie słowo, nieścinające się w typ, rozpływające się zazwyczaj w szablon. Starzy artyści grywają w Comedie, młodzi w Odeonie. W Comedie do praw udziałowca pełnych dochodzi się mniejwięcej po osiągnięciu pięćdziesiątki. Czterdziestolatka

jest tam nieraz młodą (co za komplement!), dobijającą się dopiero swoich praw artystką. Udziałowcy rządzą Komedją. Wybrany przez nich komplet decyduje o wyborze sztuk, o rozdziale dwunastek udziałów, o losie młodych pensjonarjuszy. Administrator nie ma żadnego autorytetu wobec udziałowców. Nawet najwyższy zwierzchnik, minister oświaty, nie może sobie z nimi dać rady. Czcigodny p. Salvain i pani Weber, liczący razem lat przeszło sto pięćdziesiąt, według statutu Komedji winni byli ustąpić ze sceny. Oparli się brutalnemu naporowi publiczności i ministra i postawili na swoim, bo przewlekli sprawę. Starzy uciskają młodych. 60-letnie naiwne nie dopuszczają 40-letnich dzierlatek do ról. Młodzi latami czekają na występ i dlatego z reguły uciekają z Komedji starego strupieszałego muzeum, w którem króluje rutyna. Lucjan Guitry, zmarły niedawno największy aktor francuski, jako 17-letni młodzieniec nie chciał wstąpić do Komedji, do czego jako nagrodzony uczeń Konserwatorjum był zobowiązany i wolał się narazić na przegraną w procesie niż grzęznąć w długoletniej bezczynności. W roku 1901 mianowany dyrektorem sceny w Komedji nie wytrzymał na tem stanowisku i roku.— Obecna heroina w Komedji, pani Marja Teresa Piérat, jest aktorką zdecydowanie przeciętną, aktorką automatycznego słowa.

Młodzi aktorzy, niedostatecznie nieraz wyszkoleni, występują w Odeonie pod dyrekcją p. L. Gemier, na tle bardzo prymitywnych, starych, ubogich dekoracji. Sam Gemier po powrocie z Ameryki w roli prokuratora Hallersa mimo całej inteligencji, dokładności, precezji był bardzo dalekim od wielkości Kamińskiego. W teatrach bulwarowych artyści muszą być łowcami typów. Nie trudno o zdobycz w zawrotnym nurcie paryskiego życia; nie wolno bez niej pokazać się myśliwemu. Błahe zazwyczaj sztuki uświetnione, wypełnione są temi typami. Teatr prowadzi tu ewidencję zewnętrznego życia. Nowy typ polityka, kokoty, przemysłowca, studenta zjawia się w życiu niepełny, nieuświadomiony. Teatr zbiera te cechy, krystalizuje postać, tworzy, uświadamia typ, życiu podstawia skupiające zwierciadło. Nieznający życia obserwator orjentuje się według sceny. Aha, to młody człowiek taki, jakiego na scenie widziałem, a to znów artysta. Aktor w tych warunkach musi studjować życie, musi czerpać z obserwacji, a nie z magazynu starych, tradycyjnych typów teatralnych. Typ, tempo, djalog, świetnie opracowany mechanizm sztuki, — oto co interesuje w teatrach bulwarowych.

Na pograniczu, typu bulwarowego i eksperymentalnego stoi Théatre des Champs Élysées (Komedja i studjo). Kierownik jego i najwybitniejszy artysta, Jouvet, lubuje się w karykaturze i grotesce. Wystawił sztuki Romainsa, Acharda, Lenormanda i... Pannę Julję Strindberga (teraz — i nie w charakterze wznowienia). Doza pewna literackości nie wyszła temu teatrowi na zdrowie i zapewne dlatego przechodzi ciągłe przesilenia.

Francja mało konsumuje obcej twórczości. Płacąca publiczność francuska, ta, której słownik krytyczny składa się z kilku wyrazów, nie lubi rzeczy cudzych, żywych, a niecodziennych. „C-est bizarre" mówi się o nich, kiwa się głową i pilnie się uważa, by po raz drugi „nie wpaść". Znana rzecz: niezaklimatyzowali się w Paryżu Szekspir, Dostojewski, Tołstoj, Ibsen, Strindberg.—Pirandello i Shaw są do pewnego stopnia „w modzie" — ale u znawcy lub snoba, nie u zwyczajnego konsumenta teatralnego. Kasy wielkiej nie robią.

I dlatego teatry literackie, jak Oeuvre, Atelier, są ubogie, mało odwiedzane. Należy dodać, nie są ani nowe, ani ciekawe. Melodramatyzują dosyć po dyletancku i Ibsena i Pirandella, których nie poznaje się w tej interpretacji. Kierownicy tych teatrów: pp. Lugne-Poe, Dullin mają dużo dobrej woli i talentu, lecz zamało siły, by móc płynąć przeciw prądowi.

Są ludzie, którzy duszą się w tej atmosferze. „Mniej być paryskim, mniej sceptycznym, mniej ludzkim, bardziej żywym" marzył w nierównej lecz szczerej sztuce zmarły przed kilku laty Ludwik Dullin sam autor rewji kabaretowych. Nawołuje od czasu do czasu jeden i drugi z młodych by wyjść z wąskich ram, w których dusi się teatr. Zdarzają się porywy wielkiej, nienapotykanej prawie gdzieindziej szalonej szczerości, Teatr jednak dalej drepce w swojej koleinie. Jest deserem, nie pożywieniem. Śmierć wielkiego tragika i bohatera, Lucjana Guitry, olbrzymiej energji twórczej, jest dla teatru francuskiego najdotkliwszym ciosem. Guitry w Moljerze, którego grał tragicznie — to było najbardziej doniosłe, jedyne głębokie przeżycie teatralne w tych czasach.

Patrzy na to krytyka: obojętna, sceptyczna, pobłażliwa. Naczelne a odrębne w niej stanowisko zajmuje stary Antoine, praktyk i krytyk o olbrzymiej wiedzy pisarz o szarym stylu, lecz gorącem sercu, dziadek poczciwy choć ironiczny, który wiele widział i wiele wybacza, lecz umie się oburzyć i umie karcić. Wojuje oddawna z rutyną Comedie française. Niestety zbyt mało ma naśladowców.

A teraz idźcie afisze stare do szuflady. Usuńcie się miłe obrazy i gorzkie refleksje. Przyjdzie czas kiedy trzeba będzie podjąć was na nowo — oby w momencie jak najbliższym, kiedy Francja i Paryż będą miały teatr taki, na jaki wielki naród i cudne miasto zasługują: wskrzeszony teatr życia.

Włodzimierz Jampolski.

BIBLJOGRAFJA.

Juljusz Kleiner. Sztychy. Zakład im Ossolińskich Lwów 1925

Widowiska pasyjne w Oberamergau wywołały naśladownictwa (np. w protestanckim Tyrolu), które jednak nie zyskały sobie prawa bytu — i znikły. Nie trzeba się na tych jedynych w swoim rodzaju widowiskach niewolniczo wzorować, ale należy o nich u nas pamiętać zwłaszcza dzisiaj, kiedy coraz bardziej posuwa się naprzód organizacja teatru ludowego, właśnie jako religijnego. Owe widowiska katolickiego ludu bawar-

skiego ulegały w każdym szczególe ciągłej ewolucji, ich teksty zostały wydane, a historja opracowana przez niemieckich badaczy. Jeden ze „Sztychów" Kleinera jest poświęcony takiemu przedstawieniu — z r. 1910; ta głęboko odczuta i pouczająca impresja staje obok najlepszych naszych przyczynków do teatru w Oberamergau, takich, jak ks. J. Gnatowskiego w Przeg. Powszechnym r. 1890, W. Spasowicza w VII t. jego „Pism" i St. Koźmiana w jego „Rzeczach teatralnych" Kraków 1904 — żeby wymienić tylko ważniejsze.

E. L.

Władysław Rabski.

Władysław Rabski, zmarły przed tygodniem w Warszawie poseł i głośny publicysta obozu narodowo-demokratycznego, zapowiadał się w swoim czasie jako jeden z największe nadzieje rokujących autorów dramatycznych. W roku 1893 napisał on dramat p. t. „Asceta", w dwa lata potem „Zwyciężonego". W obu tych dramatach przedstawił się Rabski jako autor posiadający żywe wyczucie sceniczności i demokrata, który żarliwie w osobach swych bohaterów walczy z środowiskiem, bądź to zabobonnem bądź też nie odczuwającem świeżych a zdrowych haseł.

Z biegiem lat praca polityczna i dziennikarska opanowała całkowicie umysł Władysława Rabskiego, który jednak nie zerwał całkowicie ze sceną, służąc jej jako wytrawny, zamiłowany sprawozdawca teatralny. Recenzje jego w „Kurjerze Warszawskim" były czytane przez liczne rzesze z żywem zainteresowaniem. Nie odczuwał wprawdzie ś. p. Rabski nowszej poezji, nie miał zrozumienia dla nowych form inscenizacyjnych, sąd jego jednak cechowała zawsze duża kultura i znajomość teatru, zwłaszcza francuskiego, niemieckiego i skandynawskiego, którego wyznawcą (w szczególności Ibsena) był jeszcze w latach swej twórczości dramatycznej.

POLONICA.

W berlińskim teatrze Tribüne wystawiono „Kochanków" Grubińskiego. Sztuka otrzymała „ogórkową" obsadę i padła po kilku przedstawieniach. Zarówno krytyka jak i publiczność odniosły się do sztuki bardzo sceptycznie. Jeden z krytyków napisał w recenzji, że „najmniej czterdzieści ostatnich lat twórczości dramatycznej nie wywarło na autora żadnego wpływu". Przyczyną takiego przyjęcia była przedewszystkiem fatalna gra.

W Pradze wystawiono balet Różyckiego p. t. „Pan Twardowski". Utwór na ogół podobał się, uznano wielką łatwość komponowania Różyckiego, dobrą instrumentację, ładne ujęcie scen ludowych, ale zarzucono mu brak logicznej architektury całości, zbyt wielkie zgromadzenie „numerów" baletowych. Dekoracje malował J. M. Gottlieb, reżyserował baletmistrz Remisławski.

Byłemu reżyserowi opery warszawskiej H. Kawalskiemu zaproponowano objęcie stanowiska reżysera w nowopowstającej „Opera artistica" w Medjolanie.

Projekt stworzenia Instytutu Teatralnego w Warszawie wzbudził zainteresowanie za granicą. Ostatnio poświęcił mu uwagi zagrzebski „Obzor".

KRONIKA ZAGRANICZNA

TEATR W ZAGRZEBIU wydał sprawozdanie za rok ubiegły według którego wystawił 42 dramaty, w tem 20 słowiańskich (15 jugosłowiańskich, 3 rosyjskie, 1 polski — „Księgę Hioba" Winawera — 1 czeski), 13 romańskich (9 francuskich, 3 włoskie, 1 hiszpański), 8 germańskich (3 angielskie, 2 niemieckie, 1 szwedzki) i 1 węgierski. W operze przeważały dzieła włoskie (10), francuskie (7) i rosyjskie (7). W balecie przewaga była utworów rosyjskich.

Z INSTYTUTÓW TEATRALNYCH. W instytucie literatury i teatrologji uniwersytetu w Kielu otwarto uroczyście w ubiegłym miesiącu archiwum fonograficzne głosów aktorskich.

Kuratorjum fundacji Klary Ziegler w Monachium postanowiło utworzyć w tamtejszem muzeum teatralnem archiwum głosów i filmów aktorskich. Również postanowiono przy muzeum teatralnem w Monachium utworzyć instytut teatrologiczny.

TEATRY AWANGARDY WE WŁOSZECH wykazują dużą ruchliwość, dając coraz to nowe premiery, coraz to nowego rodzaju sztuki. Ciekawe było przedstawienie w teatrze Odescalchi nowoczesnej komedji M. Bontempelli'ego p. t. „Nostra Dea". Chodzi tu o fragment życia kobiety, która zmienia całkowicie swe usposobienie zależnie od ubrania, jakie ma na sobie, aby wreszcie stać się łagodną i posłuszną laleczką z chwilą gdy jest rozebrana do snu... Tenże teatr wystawił ponownie, tym razem z muzyką, „Historję żołnierza" (Ramuza i Strawinskiego). Wreszcie zagrano tam „Wesołą śmierć" Jewreinowa, gdzie autor wprowadza na scenę postaci z komedji „dell'arte" — Pierrota, Colombinę, Arlekina i t. d.

Teatr Niezależnych pod dyrekcją Bragaglii dał przedstawienie dwu neoklasyków: Rosso di San Secondo i Riccardo Bacchelli, zakończone całkowitym fiaskiem. W ślad za tem wystawiono tam „Sonatę widm" Strindberga, dając widowisko o charakterze wizji halucynacyjnej.

Teatr Villa Ferrari wystawił Vildrac'a „Michel Auclair" i niezrozumiałą „kosmiczną" sztukę młodego autora M. dell'Anguillara p. t. „Słońce się ożeniło". Świeżo otwarty teatr delle Novità, który postawił sobie za zadanie granie wyłącznie tylko sztuk autorów nieznanych, zadebiutował dobrą sztuką p. t. „Otwarta

w nocy" (chodzi o aptekę) Sztuka nosi wyraźne ślady wpływu Pirandella: ta sama bolesna groteskowość i to samo sceniczne unaocznianie przepaści dzielącej indywidualności ludzkie, ich odczucia i pojęcie o prawdzie.

Zdarzeniem dnia pozostaje do dziś najnowsza tragedja Sema Benellego — „L'Amorosa Tragedia", utwór osnuty na tle walk politycznych we Włoszech w okresie renesansu. Dzieło to posiada niewątpliwe walory artystyczne, lecz ze względu na pewną tendencję polityczną stało się tematem sporów partyjnych.

KRYZYS TEATRALNY W HISZPANJI doszedł w gorącej porze letniej do zenitu. Podobno większego powodu tej niesłychanej ospałości, która opanowała artystyczne życie Hiszpanji, należy doszukiwać się w systemie rządów gen. Primo de Rivery. Nawet przyjazd artystów francuskich do Madrytu nie zdołał wzbudzić większej frekwencji publiczności.

LA MAISON DE L'OEUVRE widocznie nie znajduje prawdziwych „dzieł" do wystawiania, skoro daje takie komedje, jak Steve Passeur'a „La traversèe de Paris á la nage". Doprawdy, trudno nie domyślić się, że jedynie jakieś zakulisowe kombinacje mogły pozyskać dla tej sztuki poklask krytyki Cyniczna historyjka o młodzieńcu, którego kochanki wyrywają sobie a który sam marzy o tem, żeby dostać się na utrzymanie do bogatej kobiety. Przyczem rzecz pozbawiona nerwu teatralnego, zaprawiona natomiast zjełczałą quasi-psychologją utrzymanków utrzymujących, kandydatek na utrzymanie małżeńkie i t. d., i t. p.

TEATR „DES MATHURINS" nie lepszym zadawala się repertuarem. Wystawiono tam „Au jardin de ma tante" J. Anger'a, sztuczkę pozbawioną zarówno sceniczności jak i wszelkich walorów literackich.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 1 złoty pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 1—15 WRZESIEŃ 1925 R. Nr. 35—37

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Na posiedzeniu dnia 30 VIII b. r uchwalił Zarząd Z. A. S. P. jednogłośnie utworzenie Polskiego Instytutu Teatralnego.

Wydział eksperymentalny przy Instytucie Teatralnym.

1.

W poruszonym już kilkakrotnie na łamach „Życia Teatru" temacie: jak powinno się organizować Instytut Teatralny—nie udzielono dotychczas większej uwagi olbrzymiemu zakresowi czekających projektowany instytut prac, a mianowicie nie uwzględniono należycie tego, co nazywamy dziś eksperymentem teatralnym.

W bardzo ciekawych szkicach zarówno redaktora W. Brumera, projektodawcy instytutu, jak i wybitnego teatrologa Wilama Horzycy mówi się co prawda o pracach d o ś w i a d c z a l n y c h, mając na myśli roboty w pracowni dekoracyjno-makietowej oraz inscenizacje t. zw. eksperymentalne (co w naszych warunkach oznacza zazwyczaj nowoczesno-estetyczne). Wydaje mi się jednak, że temi zasadniczemi skądinąd pracami nie wyczerpuje się wcale (a nawet nie obejmuje) pojęcie eksperymentu w dziedzinie teatru. Słowo „eksperyment" w dzisiejszej nauce ma zupełnie ścisłe znaczenie, opiera się na przesłankach logiki indukcyjnej i na metodach, zaczerpniętych z dziedziny wiedzy przyrodniczej. Nprz., jeśli jakieś prawo obowiązuje dla *n* wypadków, to obowiązuje ono również w $(n+1)$-szym wypadku; lub, jeśli mamy szereg elementów: *a*, *b*, *c*. *d*, *e*... i t. d., to przy obecności *a*, *b* i *d* — musimy odnaleść *c* i t. d. Słowem, eksperyment d o b i e r a, stwarza świadomie warunki, by otrzymać z g ó r y p r z e w i d y w a n y efekt, względnie, by się przekonać, że mając tylko takie warunki — efektu zamierzonego nie otrzyma się. C e l o w o ś ć, p l a n o w o ś ć i ś c i s ł o ś ć, a co najważniejsza — g w a r a n c j a o t r z y m a n i a t y c h s a m y c h w y n i k ó w p r z y p r z e s t r z e g a n i u t y c h s a m y c h w a r u n k ó w cechuje eksperyment naukowy. Rzecz jasna, że dotychczasowe doświadczalne przedstawienia w teatrach t. zw. eksperymentalnych nie kierowały się bynajmniej metodą naukową—a i nie miały zamiaru metodą tą posługiwać się w sztuce. I jest to punkt widzenia słuszny — a już w każdym razie słuszną jest niechęć wszystkich dyrektorów, znających się na publiczności, do t. zw. eksperymentów w teatrze zawodowym. Jeżeli zmusza się ludzi do kupowania biletu na kon-



Aleksander Tairow

sumpcję rzeczy estetycznie gotowej—a miast tej rzeczy podaje jej się przypadkowo (mniej lub więcej udolnie) spietraszony produkt laboratoryjny idącego po omacku reżysera — to zraża się tem zarówno publiczność jak i Bogu ducha winnych królików wiwisekcyjnych i tęskniących do żywej twórczości aktorów. Eksperymenty winny być usunięte *za nawias* teatru zawodowego Wyjdzie to na pożytek zarówno teatrom jak i eksperymentom. Jeżeli słuszne jest zdanie niektórych sceptyków (i właśnie teatrologów lub ludzi teatru), że teatr dzisiejszy dogorywa — to niech sobie dogorywa w spokoju. Zresztą, wiwisekcje na staruszkach astmatycznych nie są pożądane: patologiczny okaz zbyt mało mówi o właściwościach zdrowego w pełni organizmu I trudno się pod tym względem zgodzić z Gordonem Craig'iem, który już 20 lat temu radził zużyć trupa teatru współczesnego wyłącznie do sekcji; doświadczenia angielskiego reżysera i projektowany przez niego instytut nie dały dotychczas żadnych rezultatów ciekawszych—właśnie z tej a nie innej przyczyny. Sprawa zastosowania „okrutnego" (bo bezwzględnie—naukowego, poza kategorjami „ładne", „nieładne", „moralne" — „niemoralne") eksperymentu w sztuce — a zwłaszcza w tak żywej sztuce, jak teatr—stoi dziś mniej więcej na tym samym punkcie, jak sprawa dopuszczalności wiwisekcji na początku XIX stulecia. A przecież i medycyna jest sztuką, choć się na nauce opiera, a wiwisekcja posunęła daleko naprzód zarówno chirurgję jak i terapeutykę.

Krótko mówiąc: czas już przystąpić do *naukowego* traktowania teatru i teatralności, czas nareszcie zastosować zdobycze metody eksperymentalnej do zjawisk teatralnych. Jesteśmy wciąż jeszcze zagorzałymi romantykami. Z trudem udało się jako tako przekonać ogół, że teatrologja jest *wiedzą*—chociaż dziś przeważnie ogranicza się tylko do badań *historycznych.* Ale trzeba nareszcie przełamać bierny opór—artystów (aktorów i poetów, bo reżyserzy i dekoratorzy już sami doszli do pewnych wniosków praktycznych) i pokazać, że naukowe traktowanie problematów twórczości teatralnej, psychologji widza, aktora i autora, techniki efektu teatralnego i zjawiska t. zw. powodzenia — bynajmniej nie zabija sztuki, jako takiej, jeno ją zapładnia i wzmacnia, dając trwałe podstawy temu, co dziś zdobywa się wysiłkiem po omacku.

Badaniom tym służyć powinien wydział eksperymentalny przy Instytucie Teatralnym.

2.

Kilka lat temu przyrodnik niemiecki, prof. Wilhelm Oswald, ułożył precyzyjną tabelę tonacji barwnych, opartych na właściwościach fizycznych i chemicznych barwnika. Wynalazek prof. Oswalda, zdaje się, dotychczas nie został wprowadzony nigdzie do malarstwa stalugowego — natomiast znalazł już świetne zastosowanie w przemyśle farbiarskim. Art. malarze rozczochrani wciąż jeszcze wierzą tylko w „intuicję" (jakgdyby wiedza ścisła istnieć mogła bez tejże intuicji) — względnie, grzebią się w manuskryptach starych mnichów i zapiskach sekretnych Lionarda da Vinci: czyli że stosują p r z e s t a r z a ł e zdobycze dawnej techniki n a u k o w e j, miast nowoczesnych Rezultaty już mamy: malarstwo stalugowe chyli się ku upadkowi— wówczas gdy przemysł artystyczny rozwija się coraz lepiej.

Podobnie ma się sprawa w dziedzinie sztuki aktorskiej. Charli Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton—wszyscy ci fabrykanci przemysłu kinowego pracują na trzeźwo, według ś c i s ł e j m e t o d y, opartej na długich i poważnych studjach psychologji śmiechu. Prace H. Bergsona, prof. Z. Freuda i tylu innych dają dziś bogaty usystematyzowany materjał, dają schematy komizmu, które można stosować w rozmaitych warjacjach z zawsze niemal pewnym skutkiem. To też Chaplin, grający z zegarkiem w ręku z takim wyrachowaniem, by film jego śmieszył zarówno Chińczyka — kulisa, jak i lorda — salonowca — lub Buster Keaton, utrzymujący aż sześciu „gagemanów"—śmiechorobów—zdobyli sobie śmiechem swym arcyludzkim glob. A proszę mi wskazać bodaj dwóch aktorów-komików teatralnych, którzyby chcieli wyjść poza „subtelne", „tradycyjne" miny, przekazane przez dawnych mistrzów? To też komików scenicznych mamy coraz mniej — zmartwienie dyrektorów prowincjonalnych*)

Albo zagadnienie powodzenia scenicznego? Boże drogi, ile wstydliwości obłudnej, ile kłamliwych wykrętów, ile faryzeuszostwa nagromadziło się wokół tej kwestji! — Powodzenie jest naturalnym celem każdego przedstawienia teatralnego i zmierzają do tego wspólne wysiłki autora, aktora, dekoratora, reżysera... Ale niech ktoś powie otwarcie, że sztuką swą zmierza do powodzenia: posypią się zarzuty zazdrosne „schlebiania motłochowi" (koniecznie—motłochowi!), „karjerowiczowstwa" i czego tam jeszcze... A nikomu nie przyjdzie na myśl przeanalizować spokojnie, z punktu widzenia naukowca: na czem właściwie polega powodzenie i z czego się

---

*) O stosowaniu dobrze opracowanych schematów aktorskich pisałem obszerniej w art. „Mechanika gry aktorskiej" (patrz „Życie Teatru" Nr. 39 r. 1924).

składa? — Sprawa ta musi być i może być — zbadana eksperymentalnie**).

Albo aktualne dziś zagadnienie „klasowości" teatru: problemat, który zarysował się ostro w polemice mojej z p. W. Rogowiczem — i, oczywiście, dzięki zacietrzewieniu w sympatjach politycznych stron obojga, nie został wcale wyjaśniony. Tymczasem nawet tak trudne i dość nieuchwytne zjawisko, jak potrzeby estetyczne widowni zależnie od jej składu klasowego (lub stanowego) dałyby się w przybliżeniu wyjaśnić - drogą zastosowania statystyczno-ankietowej metody oraz przez dobór kolejny, według zawodów (względnie -- pochodzenia i wychowania) słuchaczy jednego i tego samego przedstawienia.

Jest jeszcze cały szereg ciekawych zagadnień —nietylko psychologji widza i aktora, ale i psychologji autora. Jest cały szereg zjawisk teatralnych, gdzie zagadnienia psychologiczne wiążą się ściśle z zagadnieniami techniki gry i inscenizacji. Wszystko to należy poddać badaniom eksperymentalnym, aby się przekonać, jakie bogate pokłady twórcze leżą jeszcze odłogiem i jak badania, nie mające na celu „powodzenia" (kasowego, estetycznego, artystycznego), lecz wyłącznie zmierzające do rozszerzenia *wiedzy o teatrze* — mogą wpłynąć zapładniająco na wyjałowioną dziś sztukę teatru.

3.

W krótkim artykule nie mogę umotywować i poprzeć argumentami ścislejszemi rzuconych tu myśli. Projekt opracowany w szczegółach mógłbym wyłuszczyć w specjalnym referacie, gdyby myśl założenia przy instytucie teatralnym wydziału naukowo eksperymentalnego została w przybliżeniu bodaj zrealizowana. Narazie więc poprzestać muszę tylko na pobieżnym szkicu planu prac tego wydziału

Upraszczając sobie zadanie, zasadniczo podzieliłbym badania na trzy grupy:

1) psychologja teatru,
2) technika teatru,
3) antropologja teatralna.

Do tego dodałbym dział eksperymentalnej dramaturgji, gdzie prace toczyłyby się w dwóch kierunkach: w seminarjach i w laboratorjach reżysersko-aktorskich. Grupa psychologji teatru ma na celu zbadanie „mechaniki psychologicznej" twórczości autora, aktora (oraz reżysera) i widza.

**) Ciekawie postawił ten problemat Paweł Westheim, redaktor miesięcznika „Das Kunstblat" w artykułach „Der arrivierte Oeldruck" i zwłaszcza „Zur Psychologie des Massenerfolgs".

Na twórczość dramatopisarską rzucają ciekawe światło nowoczesne teorje snu, hypnozy i „teorja kompleksów". Praca d-ra du-Prela*), badania, poparte bogatym materjałem kliniczno-doświadczalnym prof. Richet**) i Rochas'a, studja psychoanalityczne prof. Z. Freuda i jego szkoły***)—dają „klucz" do tajemnicy budowy wielu arcydzieł dramatycznych („Hamlet", „Edyp—król", „Bachantki"). Ostatni zaś okres twórczości dramatycznej Strindberga (jego „Traumspiele") i cała twórczość nowoczesnych dramatyków, jak Kokoschka w Niemczech a St. Ign. Witkiewicz u nas — doskonale ilustruje trafność hypotezy o pochodzeniu dramatu z materji snu. Umiejętnie postawione doświadczenia sugestji hypnotycznej — snu sztucznego, w którym, podobnie jak we śnie normalnym realizują się w formie dramatycznej ukryte na jawie życzenia i przeprowadzenie paraleli stanów podobnych w dramatach pisanych mogłoby dać niespodziewane wyniki.

Ujemne i dodatnie strony t. zw. teorji Stanisławskiego, stosowanej w kunszcie aktorskim dałyby się również zbadać eksperymentalnie i też właśnie próby zahypnotyzowania (= narzucone „przeżywanie"), czynione nad kilku pacjentami dra Richeta i dość szczegółowo opisane w jednej z prac jego — ilustrują eksperymentalnie metodę „przeżyć". Zarazem uwypuklają się tu wyraźnie granice, których przekroczenie grozi stanem patologicznym. Tak samo teorja „somnambulizmu" aktorskiego, czego kilka ciekawych przykładów daje Fuchs*) — daje się doskonale sprawdzić drogą laboratoryjno-kliniczną —A cóż dopiero mówić o stosunkowo łatwiejszych metodach „bio - mechaniki" aktorskiej, uprawianej przez Mejerholda i Forregera? Tu już eksperyment naukowy przechodzi niepostrzeżenie bezpośrednio w sztukę.

Najciekawszy może dział badań, których wynik może dać rezultaty natury praktycznej — to psychologja widza. Na tej wszak psychologji oparte są wszystkie kalkulacje krociowych firm kinowych. Wspominany już Paweł Westheim zastanawia się nad faktem powodzenia na rynku artystycznym wszelkiego rodzaju lichot i miernot; handlarze des objets d'art w Paryżu i Berlinie znają doskonale swoją klientelę — tak samo jak znali przed wojną swoją „publiczkę" dyrektorzy

*) Zwłaszcza rozdział „Dramatyzm widziadeł sennych" w pracy „Filozofja mistyki".

**) „Demonizm, opętanie i t. d.".

***) Zwłaszcza studja „Oedipus — kompleks", „Der Fliegende Hollender" i t. d.

****) W „Rewolucji teatru".

teatrzyków objazdowych. Muszą więc istnieć pewne „prawa“, któremi reguluje się popyt i podaż w dziedzinie produkcji artystycznej a więc i w teatrze. Chodzi o to, aby bez wszelkich z góry powziętych ocen i osądów zbadać owe „prawa powodzenia artystycznego“ i wówczas dopiero można będzie opanować, kierować „rynkiem“ dowolnie, podnieść poziom wytwórczości i wyzyskać teatr dla celów pedagogicznych, propagandowych i t.p.— Ciekawe jest poza tem zagadnienie psychologji widowni, jako zbiornika różnorodnych indywiduów, w pewnym momencie, pod wpływem dobrej sugestji płynącej ze sceny (świetne wykonanie) lub z widowni (dobra klaka)—stanowiącej jednolitą całość *).

Grupa druga, której zadaniem jest zbadanie wszelkich możliwości techniki teatralnej, jaknajściślej połączona jest z pierwszą (z psychologją teatru). Bo czy to będzie ciekawa próba zmiany konstrukcji budynku teatralnego dra Strnada, czy Stegreifa „scena mistyczna“, o wielu epicyklach, czy próba stworzenia teatru mechanicznego Hirschel-Frotscha lub Fernanda Légera film abstrakcyjny — każda z tych prób, bezprzecznie ciekawych i nie płonnych, opiera się na przesłankach „odpowiedzialności“ nowo-stworzonej formy do wymagań współczesności czyli — na psychologji nowego widza. Należy sprawdzić ekperymentalnie, o ile przesłankom tym odpowiada proponowana inowacja i jakie są widoki na wzmocnienie efektu teatralnego przy zastosowaniu nowych środków technicznych. — Cały szereg doświadczeń specjalnych—nprz., z dziedziny muzyki lub malarstwa dekoracyjnego—może wykazać przydatność zdobyczy naukowych w teatrze. Tak nprz., fakt, ze w niektórych sanatorjach leczy się chorych nerwowo za pomocą muzyki Wagnera i Chopina, w innych znów — odpowiednio dobranem zabarwieniem świateł może dać niespodziewane efekty przy zastosowaniu na scenie. Nie zapominajmy bowiem słów Norwida, że

„pożyteczne nigdy nie jest samo,
że piękno wchodzi nie pytając bramą“.

Dziś może jaskrawiej niż w innych czasach rzuca się ta maksyma w oczy.

Co zaś dotyczy grupy badań, które, z braku lepszego terminu, objąłem zdaniem „antropologji teatru“ — to wysuwają się tu na pierwszy plan prace eksperymentalne z zakresu folkloru. Należy inscenizować niektóre, bogate teatralnością, obrzędy i gusła ludowe, zbadać kukły, maszkary, kostjumy, tańce — aby się przekonać, co z tego da się wyzyskać na scenie. — Pozatem olbrzymi materjał teatralny daje antropologja w ścisłem znaczeniu. Inscenizacja repertuaru jawajskiego teatru kukiełkowego „Wa-Yang“, zastosowanie masek polinezyjczyków, rekonstrukcja „corroborri“ australijskiego, zaklęcia szamanów, praktyki czarowników afrykańskich, pantomimy ludowe japońskie, „taniec niedźwiedzia“ u ajnosów — co za nieprzebrane skarby teatralności! Jeden tylko wieczór, na którego program złożyłyby się inscenizacje niektórych z tych obrzędów — w skali globalnej — mógłby najbardziej skostniałych przeciwników teatru przekonać o jego wiecznej żywotności.

Pozostaje mi omówić zakres prac działu dramaturgji eksperymentalnej. Wyobrażam to sobie, jako sui generis szkołę dramaturgów. Żadna bowiem inna dziedzina pisarstwa nie wymaga takiej znajomości techniki i arkanów psychologji zbiorowej, znajomości działania „efektu“, sugestji i t. p. — jak dramatopisarstwo. Nie można już dziś pisać tak, jak się pisało za czasów, kiedy pudło sceny oświetlano kilku łojówkami; lampa łukowa, rusztowanie wielopiętrowe, aktor wygimnastykowany, a przedewszystkiem widz, nawykły już do radjotelefonów i globalności kina — wszystko to wymaga zastosowania nowych środków w budowie dramatu i przeprowadzeniu akcji.— Badania świetnych schematów włoskich Commedia dell'arte, opracowywanie w seminarjach scenarjuszów na tematy zadane, ćwiczenia w djalogu, zadania próbne na makietach i modelach, wszystko to może zainteresować ludzi świeżych i zdolnych, których dzisiejsze zakrzepłe w rutynie, zupełnie nie zastosowane do potrzeb nowoczesnych kanony estetyczne odstraszyły od pisania dla teatru.

4.

Tak szeroko zakreślony plan badań wymaga, oczywiście, współudziału całego szeregu sił uczonych-specjalistów, nie tylko teatrologów. Teatr jest najbardziej gromadzką ze wszystkich sztuk istniejących i ma to do siebie, że jeśli raz zainteresuje się ktoś zjawiskiem teatralności — to już na całe życie nie może się pozbyć uroków teatru. Instytut Teatralny, jako placówka wiedzy *ścisłej*, powinien skupić wokół siebie ludzi twórczych, świeżych, nie zarażonych jeszcze morowem powietrzem, jakie w dzisiejszym teatrze grasuje. Im mniej będzie w Instytucie „specjalistów“ od teatru dzisiejszego — tem lepiej.

Zdaję sobie doskonale sprawę z tego, ile trudności czeka realizację projektowanego wydziału eksperymentalno-teatralnego. — W la-

---

***) Fuchs we wspomnianem dziele o teatrze ma kilka świetnych stronic o „orgjazmie tłumu“ na widowni.**

tach 1920 — 1921 udało nam się wraz z prof. A. S. Bieleckim zorganizować w Charkowie taki właśnie Instytut Eksperymentalno-Teatralny. W pracach instytutu wzięli udział: prof. Kagarow, dramaturg W. Krasowskij, art.-mal. Chwostow, architekt Trywas i in. — Aczkolwiek władze sowieckie bardzo sprzyjały utworzeniu tej instytucji, to jednak z braku dostatecznych środków (a przedewszystkiem — z braku najniezbędniejszych książek i materjałów), oraz z powodu presji w kierunku jaknajrychlejszego wyzyskania rezultatów badań dla propagandy — prace instytutu dały bardzo skromne wyniki. Najlepiej funkcjonował dział dramaturgji eksperymentalnej, który wkrótce przekształcono na szkołę dramaturgów. Udało się również zrobić kilka ciekawych eksperymentów technicznych w dziedzinie przebudowy widowni (przeważnie na modelach) i sceny oraz w zastosowaniu świateł. Pozatem, miało miejsce kilka bardzo interesujących referatów, po których zazwyczaj następowały debaty. W roku 1921 — z powodu zamknięcia kredytów i zmiany polityki teatralnej — instytut ten upadł.

Dziś, w okresie ciężkiego przesilenia finansowego w Polsce, trudno spodziewać się skądkolwiek poparcia materjalnego dla tego rodzaju instytucji naukowej, jak pracownia eksperymentalno-teatralna. Nie łudzę się też nadzieją, że uda się zrealizować w całości naszkicowany tu plan. Jednakże, gdyby część bodaj — bodaj niektóre sekcje — wymagające mniejszych wydatków — udało się już uruchomić—sprawa postawienia eksperymentów teatralnych na właściwym gruncie byłaby już załatwiona.

Co zaś do teatrologji...

Nauka o teatrze zacznie się jutro!

Witold Wandurski

Teatr przyszłości.

Że nie wyleci on jak Minerwa z głowy Jowisza z silnie pocących mózgów tych dzisiejszych reformatorów, którzy, biorąc w dziecinnej naiwności za postęp wywracanie na opak przyrodzonych kategoryj ludzkiego myślenia i odczuwania, szukają wyjścia z obecnego teatralnego impassu już to w konstrukcyjnym maszynizmie, jużto w akrobatycznej błazenadzie dusz i ciał bohaterów dramatu — to pewna; że wróci on do słowa poetyckiego, jako koniecznego tworzywa i do żywego, niesfałszowanego człowieka, jako jedynej treści, to starałem się wyłożyć w artykułach poprzednich

Dziś pragnę przedstawić *formę* do jakiej dramat przyszłości dojść *musi*. Używam świadomie tego słowa „musi", bo tak jak z ziarna pszenicy nie wyrośnie nigdy burak tylko pszenica, może kiedyś bujniejsza, lepsza, pożywniejsza, dzięki rzetelnemu postępowi chemji rolniczej, ale zawsze pszenica, tak samo z tego ziarna sztuki, któremu zasadniczą formę dali starożytni Grecy, *trafiając nią najlepiej w sedno teatralnej potrzeby widzów*, może, a raczej musi zejść w przyszłości, po wiekach postępu, tylko taki teatr, który, różniąc się od pierwowzoru doskonalszą techniką wykonania, będzie koniecznie nosił w sobie owo dziedzictwo stuleci.

Ową zasadniczą formą, stworzoną przez Greków, było sprzężenie wszystkich sztuk, a więc poezji, muzyki, tańca, malarstwa i architektury w jedną artystyczną całość, mającą na celu dać widzom obraz istotnego życia ludzkiego, ale oderwanego od chaosu przypadkowości rzeczy i zdarzeń świata rzeczywistego przez tegoż *życia twórczą, konstrukcyjną syntezę tak w formie jak w treści*. Ta konstrukcyjna jednia nie doszła jednak u Greków do osiągalnych szczytów, była u nich dopiero zapoczątkowana, zostawiając wdzięczne pole do popisu wiekom późniejszym. Naśladowcy Greków (myślę o poetach Renesansu i w XVII.) znowu albo się wcale na tej jedności nie połapali, jakby jej poprostu nie widzieli (do czego walnie pomagał im Seneka swoją deklamacyjną tragedją) i, wyrzuciwszy z teatru muzykę, taniec i architekturę, szukali jedności w jednym tylko kierunku, na jednej tylko płaszczyźnie akcji, czasu, i miejsca, albo (jak we Włoszech) spędzali wprawdzie do kupy wszystkie możliwe sztuki (nawet perfumeryjną!), ale to był nowy chaos, bigos, nie jednia. Tak, że dopiero Wagner wstąpił na właściwą drogę, tylko, że, będąc więcej muzykiem niż poetą, mimo wielkości i w tym drugim zakresie, dał mimo wszystko w dramatach swoich przewagę muzyce i stworzył wprawdzie nową, dramatyczną operę, nieskończenie bliższą teatrowi greckiemu aniżeli wszystkie Andromaki i Cydy, ale jeszcze operę.

Tymczasem teatr przyszłości ma *zbudować ze sztuk wszystkich taki jednolity akord*, w którymby żaden ton nie wybijał się zanadto ponad drugi, a wszystkie służyły *równocześnie* jednemu celowi: dania maximum zespolonych w jedno wrażeń myślowych, słuchowych i wzrokowych na podstawie opracowywanego tematu.

Podkreślam tę równoczesność, bo w teatrze greckim po taneczno-muzycznych chórach

idą ustępy deklamacyjne, potem znowu chóry i t. d.; jest tu więc kolejność a nie równoczesność; ponadto zaś tło dekoracyjne nie jest ściśle dostosowane do charakteru poszczególnych perypetyj akcji, a i kostjum — o ile wiemy — niezupełnie stosował się barwą i krojem do tła *architektoniczno-malarskiego* — co wszystko razem sprawia, że dużo jeszcze jest w tym teatrze tego, co jest cechą rzeczywistości niescenicznej t. j. kolejności słowa, muzyki i tańca oraz przypadkowości kształtów i barw.

Wyobrażam sobie autora przyszłości, który w następujący sposób zabierać się będzie do tworzenia teatralnego dzieła. Jakaś postać ludzka zapładnia jego wyobraźnię, najwyraźniej widzi najpierw jej maskę zewnętrzną aż do stroju włącznie. maskę, w której skupia się syntetycznie cała indywidualna dusza człowieka. Bardzo prędko z maską tą kojarzy się szereg zasadniczych póz, dla postaci owej najbardziej charakterystycznych, potem zaś syntetyzująca i wszystko w jedno skupiająca wyobraźnia poety zacznie z chaotycznej masy barw i kształtów przedmiotowej przyrody i techniki ludzkiej wybierać te, które harmonizują najlepiej z charakterem i perypetjami bohatera i tak na około postaci tegoż wyrasta tło, będące symfonją jednej zasadniczej barwy i jednego zasadniczego kształtu (Jeśli bohaterem będzie np. jakiś Prometeusz, rwący się cały w buntowniczym wysiłku w górę, to rama sceniczna narzuci się autorowi jako wysoki trójkąt z wierzchołkiem u góry, zasadniczą barwą dekoracyjnego tła będzie któryś z kolorów gorących, a kształty przedmiotowej przyrody czy architektury przybiorą także harmonizujący z resztą charakter, będą napięte ku górze, niespokojnie, spiralnie biegnące naprzód.)

Wnet skojarzy się z tem wszystkiem w uchu autora pewien charakterystyczny fragment melodyjny, przyszły lejtmotyw *muzyki, mającej się stać częścią organiczną całości utworu*, nietylko poszczególnych jego scen.

Zacznie się teraz praca nad wykonaniem. Syntetyczny obraz bohatera trzeba rozłożyć na szereg scen, ale tak, żeby wszystkie napięte były w jednym kierunku, żeby pęd bohatera naprzód nie ustawał na chwilę, tylko rósł, potężniał (jedność ruchu!). Naturalnie, tak jak w muzyce jednego pasażu nie można prowadzić w nieskończoność naprzód, tylko szereg w górę i w dół pędzących gam składa się na całość postępowego ruchu, tak samo i tutaj rozpętanej namiętności bohatera nie można podrywać ciągle w górę bez przerwy, tylko po wybuchach następują opadania, pauzy spoczynki znowu wybuchy i t. d, ale tak prowadzone, *żeby całość dramatu szła naprzód.* Jest to pole, że tak powiem, jedności słowa, to jest, że nie śmie być w dramacie takim żadnego wyrazu, któryby pęd ów zatrzymywał niepotrzebnie, a więc żadnych dygresyj filozoficznych, żadnego mędrkowania, rozwiązywania problemów innych jak teatralne; każde słowo musi być wyrazem sytuacji i gestu bohatera *i najpierw się musi widzieć gesty postaci a potem do nich dobierać słowa*, a nie, żeby aktor musiał dobierać gesty do gadaniny dramaturga, wysługującego się postacią sceniczną do wyrażania komplementów albo głębokich sentencyj pod adresem widza.

(Raz już stworzona w wyobraźni autora postać musi odtąd żyć własnem życiem, autorowi nie wolno się poprostu do niego wtrącać, musi pisać tak jak mu ona każe). Sytuacje zrodzą potrzebę tłumów scenicznych. I tutaj znowu zamiast chaotyczności i przypadkowości zbiorowych poruszeń mas rzeczywistych musi autor wrzucić za tło bohaterowi szereg *rytmicznych*, zbiorowych i solowych ruchów greckiego chóru przyszłości, ruchów podkreślanych i wywoływanych niejako odpowiedniemi partjami muzycznemi w orkiestrze, grającej w krytej kabinie dolnej. Stroje tłumów muszą naturalnie tworzyć jednię pod względem barwy i kroju, z resztą tła dekoracyjnego, ugrupowanie osób musi być ściśle konstrukcyjne, coś jak w dzisiejszym balecie.

Tak skonstruowany dramat narzucać się będzie wyobraźni u widza *trwalszą*, suggestywną siłą. Przypomnijmy sobie, jak prędko giną z naszej pamięci poszczególne sceny dzisiejszego dramatu; bo najpierw jest ich za dużo, a potem rozpływają się w mgle chaotycznych, nieskoordynowanych barw, kształtów i gestów oraz tego miodopłynącego słowa, które ugania sobie po teatrze jak z uzdy spuszczony koń dziki. Słowa zapomina się prędko; to co widzimy pamiętamy lepiej, zwłaszcza gdy jest proste i konstruktywne w formie. A teatrem zaspakajamy przedewszystkiem tę, jak ją Niemiec nazywa „Schaulust", oko powinno więc mieć w teatrze bardzo przednią strawę i dlatego Wyspiański był prawdziwie wielkim poetą teatru, (mimo nadużywania muzycznego, niesytuacyjnego słowa), że na momenty malarskie kładł i w teatrze zasadniczy nacisk. Jeśli już jestem przy Wyspiańskim, to, zgodnie z powyższemi wywodami, chciałbym stwierdzić, że nie „Klątwa" z jej niby greckim fatalizmem, ale „Wesele" bliższe jest teatrowi Sofoklesów, dzięki zespoleniu słowa, muzyki, tańca i malarstwa w jedną, coprawda jeszcze niedostateczną całość.

Na końcu dodam, że, jak z całości mych rozważań wynika, ideałem dramaturga przyszłości, będzie artysta, obdarzony równocześ-

nie talentem poetyckim, malarskim, muzycznym i aktorskim, bo tylko taki potrafi dać najpełniejszą jednię wszystkich sztuk. W praktyce życia trzeba się będzie jednak uciekać do współpracownictwa.

Kazimierz Brończyk.

Z teatrologji niemieckiej.

(Dokończenie).

Nader ciekawą grupę tematów stanowią opracowania dotyczące działalności Henryka Laubego, jako jednego z najznakomitszych reformatorów teatru niemieckiego w pierwszej połowie 19 wieku — następnie o stosunku Hebbla do teatru i jego pracy z Laubem, wreszcie o pojmowaniu „aktu" przez Hebbla.

Pierwszy z przyczynków (w opracowaniu R. Junacka) świetnie charakteryzuje rozwój twórczości Laubego, który, zetknąwszy się z teatrem jako dziennikarz, a z kolei krytyk teatralny o niezwykłym temperamencie pisarskim — staje się wojowniczym przodownikiem reformy teatralnej w Niemczech. Zasadniczym dogmatem artystycznym Laubego był realizm wszystkich elementów scenicznych. Wytknięta przez niego droga prowadzi poprzez Meiningeńczyków, Brahma i Reinhardta aż do Jessnera i Tairowa.

Na tle działalności Laubego jako dyrektora wiedeńskiego teatru narodowego przedstawia E. Tannenbaum stosunek Fryderyka Hebbla do teatru, wykazując wpływ kierownika teatru i reżysera na autora dramatycznego. — Poszukiwania Hebbla w zakresie odnalezienia właściwej mu ekspresji scenicznej napotykały na trudności przedewszystkiem wobec ówczesnego realizmu, którego wyznawcą był Laube. Toteż Hebbel oszczędnie stosuje inne środki teatralne poza słowem, do którego przywiązuje największe znaczenie.

Porównanie działalności praktycznej Hebbla z jego poglądami teoretycznemi wykazuje naogół znaczne odchylenia, które dadzą się usprawiedliwić brakiem pewności u poety na gruncie teatru tudzież uniemożliwieniem mu w pełnym zakresie eksperymentowania

W pracy doktorskiej „Pojęcie aktu u Hebbla" rozważa również H. Treuner stosunek teorji i praktyki dramaturga, dochodząc do wniosku, że w tym zakresie niema u niego rozbieżności. Studjum to systematycznie analizuje, w jakim stopniu akt u Hebbla ma znaczenie dramatyczne, a w jakim teatralne.

Autor na wstępie uświadamia sobie istotę aktu jako całości samej w sobie danego utworu dramatycznego, zastanawiając się nad podziałem czasu, miejsca i akcji na poszczególne akty, ich ilością tudzież granicami wreszcie wzajemnym stosunkiem oraz znaczeniem przy budowie dramatu.

Na podstawie materjałów rękopiśmiennych Hebbla ustala autor, że właściwe zainteresowanie dramaturga skupiało się na zasadniczej idei dramatu, do tej też wewnętrznej treści dopasowywał strukturę utworu, przyczem podział na akty — stanowiące samodzielną część całości — nie posiadał znaczenia jako środek sceniczny.

Wśród utworów Hebbla znajdujemy dramaty trzyaktowe i pięcioaktowe. W zależności od dynamiki utworu ilość aktów zmiejsza się lub zwiększa. W tragedjach, których dynamika rozciąga się nie tylko na rozwój akcji lecz i rozwój charakterów — zastosowany bywa podział na pięć aktów. Sztuki oparte wyłącznie na rozwoju akcji — dzielą się na trzy akty. Podziału na cztery akty u Hebbla nie znajdujemy.

Z dziedziny gry aktorskiej niezwykle zaciekawiający problem porusza Werner Lazarus w studjum o monologu na podstawie twórczości Ifflanda.

Zastanawiając się szczegółowo nad środkami aktorskiemi w realizacji scenicznej monologu i djalogu, wykazuje różnice między niemi i podkreśla nieprawdziwość życiową mówienia do siebie.

Znaczenie monologu uwydatnia się w dziedzinie własnej twórczości aktorskiej w przeciwstawieniu do djalogu który jest istotnym, momentem w życiu scenicznem t.j w rozwoju akcji i wymaga od aktora odtwórczości. Ponadto w interpretacji monologu można zastosować jeno ograniczone rodzaje stylów gry aktorskiej. A więc w monologu bohaterskim realizm jest rzecz prosta nie do pomyślenia; wprost przeciwnie w roli charakterystycznej, najsilniejszy wyraz można uzyskać przez naturalizm posunięty do najdrobniejszych szczegółów.

O jedzeniu i piciu w niemieckiej twórczości scenicznej od Gottscheda aż do okresu „Sturm und Drang" pisze dyssertację Klara Pamperien. W pracy tej autorka rozważa znaczenie spożywania na scenie jako momentu charakterystyczno-obyczajowego, dramatycznego i teatralnego. W miarę rozwoju tendencyj naturalistycznych i jedzenie w utworach scenicznych posiadało większe znaczenie. Ma to oczywisty związek z rozwojem dekoracyjności przez zastosowanie w większym stopniu rekwizytów. Studjum to zastanawia jako dokument skrupulatności niemieckiej.

Z innych prac mniejszego znaczenia wy-

mienić się godzi: o szkolnictwie teatralnem w Niemczech w w. XVIII i XIX, monograficzne studja o J. Ch. Brandesie, St. Becku, J. F. Schinku, o działalności krytyka H. T. Rötschera, o perjodykach teatralnych niemieckich w wieku osiemnastym i t. d.

Pobieżny z konieczności szkic dorobku naukowego Niemców w dziedzinie teatrologji pozwala nam wszakże zorjentować się, że badania ich w tym zakresie ograniczają się do własnej twórczości, pozostawiając na uboczu wielowiekową kulturę teatralną reszty świata.

Jeśli chodzi o cechę charakterystyczną kierunku naukowego, który stworzył profesor Herrmann, to przedewszystkiem wysuwa się na plan pierwszy pojmowanie przez niego teatrologji jako nauki stosowanej, związanej licznemi i silnemi węzłami z życiem współczesnem. Pozatem podkreślić należy śmiałość w wyszukiwaniu i wskazywaniu metod badań naukowych, które pozwalają zużytkować niedoceniane dotychczas źródła przez głęboką, szczegółową analizę.

Wł. Śniegocki

Odpowiedź p. Nałęczowi - Lipce na artykuł w 15 nr. „Życia Teatru" z r. 1925.

Zgadzając się do pewnego stopnia na zarzut zawiłości stylu (w kierunku „odzawilenia" zrobiłem jednak w miarę pisania pewien postęp), muszę skonstatować, że istnieje pewna hierarchja tematów i że teorja sztuki należy do jednych z najtrudniejszych zagadnień wogóle.

Dwoistość każdego dzieła sztuki, w którem zawsze mamy i elementy życiowe i formalne, heterogeniczność tych elementów i rola formalna pierwszych jest powodem tego, że zasadniczo teorje sztuki dzielą się na bardziej realistyczne i bardziej formistyczne, a w niektórych mamy do czynienia z chaosem, wynikającym z nieuwzględnienia wspomnianej dwoistości i z niewyznaczenia dokładnego stosunku dwóch jej stron: życiowej i formalnej.

Książka moja o teatrze nie ma pretensji, aby być systemem skończonym, jakkolwiek implicite mój system pojęć w formie szkicu zawiera. Powstała w walce z poglądem realistycznym i jest właściwie zbiorem ataków i kontrataków, umieszczonych w porządku chronologicznym.

Nie mogę uznać zarzutu wyliczenia elementów prostych i złożonych jednym tchem— dźwięków, obrazów, znaczeń, pojęć i *działań*— który to szereg dowcipnie, ale nie zupełnie słusznie porównywa p. Nałęcz z szeregiem: tlen, azot, wodór i syrop kartoflany. Na str. 153 mojej książki, 16 wiersz od dołu mówię o „znaczeniach słów i działań w ich wzajemnych stosunkach", a dalej od str. 171 — 179, zaczynając od słowa: „sądziłem i t. d.", rozwijam teorję znaczeniowości działań. Protestuję przeciw pojęciu „znaczeń *pojęciowych* działań" i obstaję przy terminie „znaczeń działań" wprost, o czem mówię na str. 173, 3 wiersz od góry. Stukanie nogami, strzały, szum wiatru, grzmoty i t. d. zaliczyłem do elementów dźwiękowych i nie wspominałem o nich osobno przy działaniach. Jednak zarzut co do nierozdzielenia dźwięków słów od innych wrażeń dźwiękowych uważam za słuszny.

O tem czy sztuka z działaniem opartem na elementach znaczeniowych słuchana w obcym języku, niezrozumiałym dla widza, da *pełnię* wzruszenia estetycznego, wątpię bardzo. Że sztuka dobrze skontruowana da jakieś wrażenie estetyczne, to jest pewne, ale o tej pełni, o jakiej myślał autor pisząc, z założenia dać nie może, ponieważ pozbawiona będzie samego swego szkieletu: elementów znaczeniowych, jako elementów artystycznych. Pozostanie sam zmienny obraz wzrokowy, często niejednoznacznie określony symbolizm działań i strona dźwiękowa.

Nie wiem czy p. Nałęcz, odrzucając znaczenia słów i działań daje ogólniejszą definicję teatru i idzie dalej odemnie teoretycznie w kierunku czystej formy. Ogólne, nieistniejące pojęcie czegoś, co się dzieje na scenie, zróżniczkowane jest na pojęcia: teatru, pantomimy (z muzyką, lub bez), opery, operetki, baletu, tańców solowych i t. t. Nie widzę żadnego celu łączenia tych odłamów sztuki pod nazwą teatru, ponieważ teatrem nazywamy tę sztukę, w której główną rolę odgrywa słowo, mówione ze sceny w związku z działaniem. Spór na ten temat uważam za czysto terminologiczny i proponuję, aby pozostać przy dawnem znaczeniu pojęcia teatru, różniczkując je na pojęcia: teatru naturalistycznego i formistycznego. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z formą, jako naczyniem dla treści i środkiem jej podania, spotęgowania i uporządkowania scenicznego w ramach pewnego wycinka czasu, w drugim — z formą, działającą bezpośrednio jako taką, czyli z Czystą Formą, połączoną z treściami życiowemi jako formalnie koniecznemi, ale nieistotnemi jako takimi elementami całości konstrukcji artystycznej. Oczywiście możemy rozróżnić teatr formistyczny bardziej wzroko-

wy, dźwiękowy, pojęciowy lub działaniowy, podobnie jak poezję (z wyjątkiem ostatniego elementu) — ale tam, gdzie w teatrze niema słowa zaczyna się zupełnie inna sztuka.

Nie uważam, żeby pierwiastek znaczeniowy utrudniał zbliżenie się do Czystej Formy, o ile uznamy go właśnie za element artystyczny. Doszedłem do tego przekonania na mocy wrażeń artystycznych doznawanych od teatru i poezji i własnej artystycznej pracy w teatrze. Na naturalistyczne „nastawienie“ widza niema ratunku, chyba przestawienie jego nastawień. Najbardziej formistyczny dramat będzie stekiem realistycznych nonsensów, nawet w formistycznej stylizacji, dla źle nastawionego słuchacza. Z drugiej strony autor nie może zmieniać swojej koncepcji formalnej, a nadewszystko programowo jej „odrealistyczniać“ jedynie dla ułatwienia widzowi doznawania wrażeń artystycznych, bo byłby wtedy nieszczerym.

Musi dążyć do Czystej Formy bezpośrednio, co też każdy szczery artysta czyni w swym rozwoju od realizmu i wyrażania siebie, aż do tworzenia oderwanych konstrukcji formalnych, w których treść odgrywa tylko rolę zabarwień jakościowych i wskaźników napięć kierunkowych i dynamicznych. Jeśli mimo dążenia czysto artystycznego napisze coś realistycznego, coś, co nie da możności reżyserowi stworzenia bezpośrednio scenicznie działającej konstrukcji, to trudno — znaczy to, że nie doszedł jeszcze w swym rozwoju do czysto artystycznej dojrzałości. Ale odrealnianie koncepcji pierwotnej w debatach byłoby pracą sztuczną i fałsz jej musiałby się w interpretacji utworu okazać. Jeśli zaś elementy znaczeniowe byłyby aż tak „przeszkadzające“ w zrozumieniu Czystej Formy, to konsekwentnie musiałby p. Nałęcz uznać Szekspira, cały teatr klasyczny, a u nas Słowackiego, Wyspiańskiego i Micińskiego za teatr nieartystyczny. Tak nie jest. Chodzi nie o to czy dana rzecz ma sens życiowy i pojęciowy, czy nie, tylko o to, na ile daje możność artyście-reżyserowi i aktorom stworzenia *scenicznej* konstrukcji działającej artystycznie, niezależnie od treści życiowych jako takich, konstrukcji, w które są one wchłonięte w całość artystycznego wrażenia i nie narzucają się jako takie. Żadna formistyczna stylizacja nie uczyni z komedji Fredry, Bałuckiego, Grubińskiego, lub Kiedrzyńskiego dzieł Sztuki Czystej, Czystej Formy, bo nie ma w nich samych na to żadnej podstawy — są one tylko odbiciem życia, ujętego w pewien sposób. Możnaby tylko w ten sposób sfałszować ich istotę, bo konstrukcja ich (każdy dobry dramat życiowy posiada pewną konstrukcję) nie nadaje się do czysto artystycznej interpretacji, nie będzie nigdy działać bezpośrednio jako synteza, a raczej amalgamat elementów artystycznych, który nazwałem „jakością teatralną“. Ale przy dobrej, raczej złej woli, można z każdego najbardziej formistycznego dramatu zrobić naturalistyczną bujdę bez artystycznego sensu, kładąc nacisk nie na stopienie elementów artystycznych, tylko na treść życiową.

Programowa eliminacja elementu znaczeniowego w teatrze i poezji byłaby tem samem, co programowe usunięcie przedmiotowości w obrazach — zubożeniem możliwości napięć kierunkowych i dynamicznych. W granicy możemy założyć taki wypadek — suprematyzm rosyjski zbliża się do tej granicy — ale nie jest to wcale warunkiem koniecznym czystości formy. Chodzi tylko o *przewagę* elementu formalnego, a nie o usunięcie życiowego. W teatrze doprowadziłoby to do tego, że autor musiałby był zależnym od każdorazowego kompletu widzów. Zaznaczam, że niektóre mo-



Przedstawienie w teatrze Tairowa

je sztuki n. p. „Wścieklica“ i „W małym dworku“ [Teatr Miejski w Toruniu, 1923 r.]) są *jeszcze* zanadto obciążone życiem i mogłyby być interpretowane i życiowo i formalnie.

Staram się zbudować nie teorję danego „kierunku“, tylko teorję sztuki wogóle, a w praktyce nie staram się nigdy wyjść poza rzeczywiste możliwości danej chwili według wymagań teorji. Stąd to pochodzi, że nie wszystkie moje sztuki odpowiadają moim ogólnym założeniom. Tak więc nie sądzę, aby p. Nałęcz udowodnił mi, że idę fałszywą drogą w teorji i w praktyce.

Zaznaczam z przyjemnością, mimo nieporozumień, rzeczowość jego zarzutów i przyzwoitą formę, o co tak trudno teraz w dyskusji. Więcej rzeczowej polemiki, a wykształci

się nowe pokolenie krytyków, nie będących pasorzytami poezji i teatru, tylko prawdziwymi pośrednikami między artystami i publicznością.

Stanisław Ignacy Witk.ewicz.

Początki dramatu białoruskiego.

(Ciąg dalszy)

W innem intermedjum ukazuje się na scenie Literat, Wieśniak i Samochwalski [1]), który po powrocie z zagranicy wyzywa literata na dysputę; do sprawy wtrąca się chłop Hawriła, obiecując przyjść z pomocą literatowi, który podaje go za swego ucznia. Rozpoczyna się więc dysputa na migi, a treść jej ma być głęboko filozoficzna. Samochwalski w migach chce poruszyć rozmaite zawiłe zagadnienia, Hawriła ujmuje je prosto i, pokonawszy Samochwalskiego, daje następujące wyjaśnienie:

> „chacieu tu, waszeć, mnie adnym pałcam odnoie oko wykałać, a ia tabie dwoma abadwa; chacieu ty mienie na wysokuiu szubienicu ciahnuć, a ia ciabie u ziemli zakapać. Chacieu ty mnie u szczoku udyryć, a ia tabie y zuby wybić, a szczo czy szuplisz ?

Treść tej scenki jest ciekawa ze względu na dość zręczne przeciwstawienie prostego chłopskiego rozumu zawiłym dysputom, a w gruncie rzeczy płytkim i pozbawionym sensu. Chłop, biorąc rzeczy poprostu, potrafi je rozwikłać bez wysiłku, a nawet odnieść zwycięstwo. Jeśli jednak chodzi o pewne właściwości etnograficzne, to w tej scence nic nowego znaleźć nie możemy. Podobnie nic szczególnego nie mieści się w intermedjm: „Aulicus, puer, dominus, cocus"[2]), w którem kucharz przemawia po białorusku.

Godne uwagi jest inne intermedjum „Ludus Fortunae"[3]), gdyż wskazuje nam na wpływy czysto rodzime, mianowicie komedji jarmarcznej. Intermedjum to jest przeróbką komedji Piotra Baryki: „Z chłopa król"; wiadomość ta nie wywoła zbytniego zdziwienia, jeśli stwierdzimy, że ta komedja była wogóle bardzo rozpowszechniona w Polsce i że grano ją jeszcze w XVIII w. na Litwie za Stanisława Augusta[1]). Również i komedja szkolna Bohomolca: „Kłopoty panów" dowodzi dużej popularności utworu Baryki, gdyż jest jego przeróbką.

W omawianem intermedjum przebrano pijanego chłopa w pańskie szaty Po obudzeniu się widzi dokoła siebie służbę, a nie wiedząc, jak sobie tę przemianę wytłumaczyć, robi przypuszczenie, że to wszystko jest sztuczką czartowską. Rozpoczyna się nauka języka polskiego, przyczem chłopu nie szczedzą wina. Kiedy chłop powtórnie zasypia, rozbierają go i znów wkładają na niego chłopskie szaty. Znamienna w tej scence jest piosenka chłopa, który otrzymał różne epitety: „poto madidus, innixus baculo, vulgo koł".

Śpiewa on, co następuje:

„Siedzić sawa na kalinie,
Syczyk na druhuy,
Azierniemsa, ahleniemsa,
Ażno na czużuy...."

i dalej jeszcze:

„Byu, byu Siemion bajar,
Siem hod, ieszcze niestar;
Sam leżyć na pieczy,
Nohi na palicy...."

Można śmiało przypuścić, że te piosenki są albo bezpośrednio przyjęte z ust ludu albo też bardzo wierną przeróbką pieśni ludowej.

Z podobną próbką ludowej poezji spotykamy się również w djalogu, przypominającym intermedja, p. t. „Rusticus et Judaeus"; djalog ten pochodzi z jednego polskiego rękopisu. Rusticus niefrasobliwie śpiewa piosenkę żartobliwą:

„Hey nam koleda;
Da u naszogo Sauki
czotyry łauki.
Hey nam koleda! Hey nam koleda!
Hospodar pry pieczy
hulajeć mak taukuczy.
Hey nam koleda! Hey nam koleda!
Małyje rabiata
kliczuć papu papu tata"! [2])

Piosenkę tę posłyszał Żyd, który właśnie nadszedł i prosi chłopa, przemawiając po białorusku, by mu zaśpiewał kolędę. Chłop nie objawia wielkiej ochoty, lecz wkońcu

[1]) Ант. Сычевская — dz. cyt., str. 108.
[2]) A. Bruckner—dz cyt., str. 399.
[3]) A. Bruckner—dz. cyt., str. 399—400.

[1]) Tamże—str. 232.
[2]) E. Ѳ. Карскій—dz. cyt., str. 233.

daje się namówić i śpiewa piosenkę, w której wyszydza Żyda i jego rodzinę.

„Hey nam koleda!
Sztob twoje żydziuki
paszli katu u ruki.
Hey nam koleda“!

Hey nam koleda!
Sztob twaja Meyła
parasiata myła.
Hey nam koleda!

Hey nam koleda!
Sztob twaja dochna
nahle zdochła.
Hey nam koleda!

Hey nam koleda!
Sztob waszyje Sory
popuchli jak hory.
Hey nam koleda!

Hey nam koleda!
Sztob twoy uwieś płod
zhinuu jak toszki lod.
Hey nam koleda“![1])

Piosenka ta, jak z samej treści wynika, nie ma źródła w poezji ludowej, lecz raczej należy ją przyjąć za utwór oryginalny, na to wszakże należy zwrócić uwagę, że znajdujemy w nim bardzo staranne naśladowanie rytmu i rymu pieśni ludowej.

(c. d. n.) *Józef Gołąbek.*

Japończyk o teatrze narodowym.[2])

Sekine, jeden z najznakomitszych dramaturgów japońskich doby obecnej, wydał niedawno książkę zawierającą wiele przyczynków niezmiernej wagi dla rodzaju dramatycznego kabuki, scen, na których powyższe sztuki grywano, i interpretujących je aktorów.

Ażeby uczynić zrozumiałemi nasze uwagi o książce Sekine, jesteśmy zmuszeni objaśnić pokrótce, co to jest dramat kabûki. Początki rozwojowe dramatu japońskiego tkwią bezprzecznie w kulcie religijnym i to nie napływowym buddyjskim, lecz rodzimym shintô. Do tańców, któremi święcono pewne zjawiska przyrody i pewne obrządki praktycznego życia, dołączono zrazu śpiewy chóralne, następnie wydzielono z ogółu śpiewających przodownika, dając pierwsze podstawy djalogowi. W miarę postępu czasu wytwarzają się grupy zawodowych śpiewaków, którzy poszczególne „kwestje” partytury rozdzielają między siebie, tworząc prawidłową djalogiczną wymianę słowną. Nadanie tym widowiskom pantomimicznym charakteru świeckiego było tem łatwiejsze, że dotyczyły one w przeważnej części i tak obrzędów prywatnego życia. W ten sposób powstały poważne dengaku i groteskowe sarugaku. A wpływ skrystalizowanego dramatu chińskiego z epoki mongolskiej, spowodował przesunięcie się punktu ciężkości z tańca na śpiew, czyli fabułę, co pociągnęło za sobą jej rozrost, tak, że niebawem właściwa pantomima stała się jakoby uboczną okrasą dzieł scenicznych nowego gatunku dramatycznego nô mającego ściśle rodzimy charakter. Przez połączenie dorobków artystycznych tego gatunku z recytatywami historycznemi jarmarcznych deklamatorów, wyłoniło się właśnie kabuki, rozwijające się przez cały wiek XVII i XVIII, pod koniec już pod nazwą kyakuhôn.

Autor omawianego dziełka wzmiankuje tylko pobieżnie te fundamenty, na których wzrosło kabuki, a przytem—rzecz charakterystyczna — pomija zupełnie nô. Fakt ciekawy, że Japończycy systematycznie w rozpatrywaniu swego teatru pomijają nô zupełnie, a Tomitsu Okasaki, pisząc swój zarys narodowej literatury, traktuje je nawet wyłącznie jako poezję. Tymczasem, pomijając już okoliczność, że nô było dramatem przez to samo, że odgrywano je na scenach, zaważyło ono decydująco na dziejach dramatu japońskiego; odczuł to dobrze Benazét, a hipotezom jego nadał podwaliny wiedzy Florenz, jednakże współcześni Japończycy wzdychający do sceny europejskiej, pomijają tę prawdę jakby z rozmysłu. Gorsza rzecz, że Sekine dowodzi, iż śpiewy (imayô) w rozwoju dramatu japońskiego żadnej nie odegrały roli. Naturalnie tego rodzaju twierdzenie można u tak poważnego uczonego uważać tylko za proste przepisanie się.

Sekine zatytułował książkę swą „Teatr kabuki i jego aktorzy”, to też po krótkim wstępie o początkach dramatycznych, przechodzi do tematu właściwego, dając cały szereg nieocenionych wskazówek i cytując mnóstwo odnalezionych przez siebie źródeł. Rozważania swe zaczyna od teatru, przechodząc później na aktorów, a wreszcie i twórczość dramatyczną tego okresu, którą zresztą trak-

[1]) Е. Ѳ. Карскій—dz. cyt, str. 234.
[2]) Sekine Mokuan, Kabukigeki to sono haigu. Wyd. Kokushi kôshukwai nr. 4. Tôkyô 1923 str. 120.

tuje ze względu na szczupłość miejsca, jakie jej poświęcił, iście po macoszemu. Naturalnie bezprzedmiotowe byłoby zdawać szegółowo sprawę z treści książki; zajęłoby to bowiem zbyt wiele miejsca, a czytelnikom nie obeznanym w przeważnej części z tematem nie przyniosłoby żadnej korzyści. To też ograniczymy się do pewnych uwag krytycznych.

Najciekawszą bezprzecznie jest część książki o aktorach. Uderza przedewszystkiem twierdzenie autora, że zmuszenie aktorów zawodowych do wygalania tonzury, które służyło za rodzaj hańbiącego znaku, wyszło im na dobre, albowiem zmuszało ich do pozostawania raz na zawsze w zawodzie i oddania się mu z całem poświęceniem. Dla objaśnienia dodajemy, że wrogie stanowi aktorskiemu stanowisko rządu wywołane zostało przez pierwsze teatry XVII w. t. zw. Keisei-kabuki (Teatry prostytutek), a gdy kobietom grać zabroniono, Wakashu - kabuki (Teatry młodzieńców), które w zasadzie nie wiele różniły się od lupanarów. Hipoteza autora zdaje się mieć wiele słuszności, a jest rzeczywiście nową, nikt bowiem dotychczas na fakt ten nie zwrócił uwagi. O aktorach, jak już zaznaczyliśmy, pisze Sekine wiele. Wiadomości o nich czerpie on z niewyzyskanych dotąd prawie zupełnie źródeł, albowiem z t. zw. hyôbanki. Były to drobne broszurki, poświęcone początkowo biografji aktorów (pierwsza z nich ukazała się w druku w 1655 r.), później opisujące także grę aktorów w najlepszych ich kreacjach scenicznych Zrazu wydawano ich niewiele, dopiero z początkiem w. XVIII ilość ich wzmogła się. Ale i tak wiele pozostało w stanie rękopiśmiennym. Najwartościowsze są naturalnie ogólniejsze wiadomości, przedewszystkiem o podziale aktorów na pięć klas (jôjôkichi, jôjô, chu nô jôjô, chu nô jô, chu) zależnie od zdolności zawodowych. Z tych też hyobanki wydobył autor wiadomość, że reżyser przedstawiał przed rozpoczęciem widowiska aktorów publiczności, którą to ceremonję nazwano kaomise no shiki, więcej, bo Sekine odnalazł nawet jej zaczątek.

Jeżeli już mowa o dokumentach, nie można już pominąć, że autor przytacza (str. 84—92.) prawie w całości nie drukowany do tego czasu raport naczelnika miasta Yedo, Toyama Kagemoto z 1841., wywołany napaściami członka rady przybocznej shôguna Mizuno z okazji pożaru w tearze Nakamura - za, a mający wielkie znaczenie dla historji teatru w pierwszej połowie XIX w. Skutkiem tego raportu było pozwolenie na odbudowę spalonego teatru, ale w dzielnicy Asakusa, co miało, jak słusznie Sekine zaznacza, odegrać doniosłą rolę niebawem, gdy Japonję ogarnął szał wpływów europejskich, albowiem dzięki temu przypadkowi narodowy teatr zdołał zachować nienaruszenie swe starożytne piętno.

Pominiemy drobniejsze niedomagania czy przeoczenia w omawianej książce, a tylko rozpatrzymy dwa zasadnicze błędy. Pierwszy z nich jest natury ogólniejszej. Faktem niezbitym jest, że jôruri, dramat marjonetek, wywarł na kabuki wpływ zasadniczy, podnosząc je do pełni wartości artystyczych. Otóż wpływ ten Sekine zignorował prawie zupełnie. Wspomina tylko o wystawieniu słynnego jôruri Kokusenya gassen (Walki K.) pióra największego dramatysty japońskiego Chikamatsu Manzaemon na scenie kabuki, co było początkiem zależności, a także nowej, wspomnianej przez nas we wstępie, nazwy dramatu mówionego kyakuhôn, ale natychmiast zastrzega się przed przypisywaniem temu faktowi głębszego znaczenia. Z drugiej strony usiłuje dowieść wpływów kabuki na jôruri. Bezprzecznie jakieś wpływy istnieć musiały, lecz są one zbyt drobnostkowe, aby je wogóle było można uchwycić Twierdzenie bowiem, że Takeda Izumo w dramacie swym Kanatehon chushingura (Wierni wasale) zużył w akcie siódmym sztukę graną w rok przedtem (1747.) w Kyôto Oyashiki shijushichi-hon (Czterdzieści siedm gwiazd) napisaną przez Sawamura, nie dowodzi niczego. Przedewszystkiem temat był historyczny, co znaczenie tego faktu już samo przez się osłabia, powtóre, o ile zależność jest rzeczywiście tak znaczna, jak autor twierdzi, czego dla braku odnośnych tekstów osądzić nie możemy, byłoby to co najwyżej dowodem tak popularnego na Wschodzie plagjatu.

Nie możemy także zgodzić się na wywody Sekine odnośnie do pochodzenia słowa kabuki (str. 37). Pochodzenie tego słowa jest znacznie starsze. Według Elisséeva znajduje się ono już w kronice Nihon kôki, gdzie pod rokiem 799 odnajdujemy je jako nazwę tańca przy dożynkach.

Ogółem książka jest jednak bardzo szanownym przyczynkiem do dziejów teatru japońskiego i najciekawszą pracą z tego zakresu wydaną w Japonji w ostatnich latach.

Ignacy Schreiber.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Letni: „Kinematograf życia", komedja-groteska w 3 aktach Fraccarolliego i Barrinlego.

Groteska ta jest pokazaniem odwrotnej strony medalu jewreinowskiej teatralizacji życia. Gdy dla Jewreinowa teatralizacja ta jest źródłem szczęścia a przynajmniej pociechy, u włoskich autorów, pozostających pod niewątpliwym wpływem twórczości Pirandella, doprowadza ona do szeregu omyłek i potknięć a nawet zagraża obłędem.

Reżyserja była niezdecydowana i może dlatego właśnie publiczność niezbyt zorjentowała się co do wartości utworu. Przekład E. Boyego świetny.

Wube.

KRONIKA ZAGRANICZNA

WYSTĘPY TEATRU TAIROWA W WIEDNIU wzbudziły wielkie zainteresowanie. Sukces osiągnęli wybitni aktorzy (przedewszystkiem Sokołow, Coouen, Ljubawina i Egorowa), sama jednak istota teatru Tairowa nie wzbudziła entuzjazmu. Powszechnie uznano, że konstrukcja sceny Tairowa jest zimna i wyrozumowana, że użycie przestrzeni jako środka ekspresji zupełnie zawodzi, jak zawodzi każda sztuka, powstała z teoretyzowania.



Przedstawienie dramatu Strindberga w teatrze japońskim

Wpływ Tairowa na teatr cudzoziemski jest jednak wielki. Świadczy o tem umieszczona w dzisiejszym nrze fotografja z teatru japońskiego, którego dekoracja wzorowana jest ściśle na konstrukcjach Tairowa.

„JUAREZ I MAKSYMILIAN". Tak brzmi tytuł świetnego dramatu Franciszka Werfla, który z wielkim sukcesem wystawił Reinhardt w Wiedniu. Jest to psychologiczne ujęcie dziejów ciekawej postaci romantyka Maksymiljana, cesarza Meksyku, który, wśród walk z przeciwnościami, ginie tragiczną śmiercią. Dzięki doskonałej charakterystyce postaci i barwnej reżyserji Reinharcta sztuka czyniła wrażenie szekspirowskiego dramatu królewskiego.

BEZPŁATNY TEATR W ANGLJI. Miłośnicy sztuki dramatycznej w Leeds postanowili otworzyć teatr pod nazwą „Obywatelski teatr miasta Leeds", do którego ludność miejscowa będzie miała wstęp bezpłatny. Podczas antraktów będzie się odbywała kwesta na pokrycie kosztów przedstawienia.

TEATRY HISZPAŃSKIE. W ostatnich miesiącach wystawiono w Madrycie trzy nowości:

„Nikt nie wie, czego chce" albo „Tancerz i pracownik" napisał Benavente. Treścią sztuki jest miłość Luizy do Karola, dystyngowanego światowca i znakomitego tancerza, ale kompletnego próżniaka; gdy tenże przyjmuje posadę w fabryce swego przyszłego teścia i okazuje się dzielnym i zamiłowanym pracownikiem, gaśnie miłość Luizy, która kochała pełnego uroku salonowca, a czuje rozczarowanie na widok solidnego, prozaicznego człowieka pracy. Słabe i niekonsekwentne jest zakończenie sztuki, napisanej zresztą z talentem i wzbudzającej znaczne zainteresowanie. Gorzej znacznie wypadło przedstawienie sztuki pt. „Kum Quico" przez Arniches e Aguilar, osnutej na tle stosunku między wielkimi właścicielami ziemskiemi i dzierżawcami. Zaletą jej jest koloryt lokalny, uwydatniający się w epizodach z życia wiejskiego, kostjumach i dekoracjach, natomiast treść i przeprowadzenie akcji słabe.

Komedja J. J. Lorenta p. t. „Wuj zdobywca" posiada wszelkie walory dobrej sztuki. Główna osoba, Don Leonardo, pięćdziesięcioletni jegomość, sympatyczny, dobroduszny, o nieposzlakowanej moralności, przyjeżdża na wieś do swej siostry, aby nieco wypocząć. Nieszczęście chciało, że poprzedziła go fama niezwyciężonego zdobywcy serc niewieścich, co tak podziałało na płeć słabą, że wszystkie kobiety naokoło zaczynają się w nim kochać, począwszy od młodziutkiej siostrzenicy, narzeczonej burmistrza, skończywszy na dwóch służących. Robi się z tego oczywiście piekło w cichym domku. Sztuka ma mnóstwo komicznych sytuacyj, co w połączeniu z żywym djalogiem i dobrze narysowanemi typami zapewniło jej powodzenie na dłuższy czas.

„DRAMAT CHRYSTUSA" Maria Moreadini z muzyką Napoletano, wystawił neapolitański Politcama Giacosa. Prolog przedstawia proroctwa, odnoszące się do przyjścia Zbawiciela, ujęte w formę recytacji chórów,—akcja zaczyna się od kazania Chrystusa i obejmuje najważniejsze epizody aż do ukrzyżowania. Według opinji krytyki dramat ten biblijny może rywa-

lizować śmiało z najlepszemi przedstawieniami w Oberammergau.

„ŁAZARZ", dramat w czterech aktach G. A. Borgese, grany w medjolańskim Teatro dal Verme, zaczyna się w Betanji, blisko domu Łazarza, czwartego dnia po jego śmierci. Lud, przybrany w żałobne szaty opłakuje śmierć wojownika z życzliwego rodu Asmonejczyków. W tłumie znajduje się jego młoda narzeczona Agar, Greczynka z Cypru i obydwie siostry Marta i Marja Magdalena, która sama jedna niechce ubrać się w żałobę, jak gdyby w przeczuciu cudu, mającego niebawem nastąpić. Ona też sprzeciwia się zapieczętowaniu grobowca, popóki nie przyjdzie Jezus, którego wszyscy oczekują. Jakoż wkrótce nadchodzi oczekiwany i w oczach tłumu spełnia się cud. Na głos Jezusa wychodzi z grobu Łazarz żywy, lecz jeszcze na wpół w mroku śmierci pogrążony, nieświadom swego stanu; dopiero pierwszy promień słońca daje mu świadomość życia. W dalszym ciągu autor rozwija dramat duszy wskrzeszonego: Człowiek, który już był trupem, nie może niejako przerzucić się odrazu do dawnego życia. W przeciwieństwie do sióstr, wierzących ślepo w dokonany cud, w przeciwieństwie do Agar, pełnej pogańskiej radości życia, Łazarz nie może czuć się tak żywym jak dawniej. Refleks śmierci przesłania każdą chwilę jego nowego istnienia. Tym zasem wchodzą do jego domu: faryzeusz Nehemiasz, kapłan Natan, rzekomo celem nakłonienia owdowiałej Marty do poślubienia ich krewnego Daniela, a właściwie dla wydarcia od Łazarza przyznania, że cud był właściwie mistyfikacją. W sprzeczce, która się przytem wywiązuje Łazarz mieczem wypędza przeciwników, ale przytem sam odnosi ranę. Duma z odniesionego zwycięstwa i widok własnej krwi dają mu poczucie, że jest naprawdę człowiekiem żywym. Aby już do reszty zniszczyć śmiertelną trwogę Łazarz chce teraz używać życia w całej pełni, przy boku słodkiej Agar, którą zaślubia. Rozkosze małżeństwa, muzyka i uczty przywracają mu poczucie doczesnego życia i zapomnienie o tem, co jest poza progiem śmierci Jednak wkrótce wstrząsająca wieść o ukrzyżowaniu i zmartwychwstaniu Chrystusa staje się dla niego światłem, rozjaśniającem wielką tajemnicę, której już raz się dotknął. Łazarz pojął misterjum jednego i drugiego życia, korzy się przed zmartwychwstałym Chrystusem, całuje ziemię w najgłębszej pokorze i staje się jednym z tych, którzy są „błogosławieni, albowiem uwierzyli, choć nie widzieli".

Sztuka G. A. Borgesa wywołała wielkie zainteresowanie krytyki, podnoszącej śmiałość w zrealizowaniu scenicznem ewangelji św. Jana. Publiczność przyjęła ją również bardzo życzliwie. Została ogłoszona drukiem w nrze 10 czasopisma „Comoedia".

„SZEWCA Z MESSYNY", tragedję Aleksandra Stefani wystawił teatr Pirandella. Bohaterem jej jest Andrea Muzi, szewc z Messyny, który w przekonaniu, że oficjalna sprawiedliwość działa źle, albo nie działa wcale, postanawia wyręczyć ją. Nadużywając imienia księcia, potajemnie zaczyna sądzić, wydawać i wykonywać wyroki, kierując się poczuciem sprawiedliwości, która tkwi w jego własnej duszy. Wkrótce całe miasto żyje pod grozą tajemniczego, a nielitościwego sądu Nadchodzi jednak czas, kiedy wskutek zbiegu okoliczności, samozwańczy sędzia jest zmuszony wyjawić księciu swoją działalność, przyczem okazuje się, że jeden z jego wyroków śmierci dotknął człowieka niewinnego. To odkrycie doprowadza go do utraty zmysłów; dręczony wyrzutami sumienia nieszczęśliwy ten człowiek podrzyna sobie gardło. — Sztuka zdobyła znaczny rozgłos, a wraz z nią także nazwisko autora, które dotychczas nie było znane szerszej publiczności.

„DOBRY ZŁODZIEJ", komedja Ugo Falena jest rzeczą wesołą, dosyć naiwną i nieprawdopodobną. Jest to jedna z tych sztuk, od których nie wymaga się sensu, jeżeli—dają śmiech. — Zrujnowany bankier łapie na gorącym uczynku złodzieja, dobierającego się do jego pustej kasy. Ponieważ okoliczności sprzyjają, odsyła go do swego sąsiada, bogatego amerykanina. Złodziej, obłowiwszy się tam odpowiednio, z wdzięczności reguluje interesy bankiera, zaspakaja wierzycieli i usuwa się, nie żądając niczego za swoją przysługę.

„DESZCZ". dramat w trzech aktach J. Coltona i R. Clemence, jest sztuką typowo amerykańską; oschłe, dogmatyczne traktowanie problemów etycznych jest jej typową cechą. Treść następująca: Sadie Thompson, kobieta wykolejona, skazana wyrokiem sądu w San Francisco, ucieka na wyspę Tutuilę, położoną w południowej części Oceanu Spokojnego i przybywa tam w porze deszczów. Ludność zagubionej w pustkowiach oceanu wysepki jest całkowicie pod wpływem pastora Dawidsona człowieka o niewzruszonych zasadach moralnych, a w tej dziedzinie logicznego i konsekwentnego aż do absurdu, który oczywiście nie może ścierpieć w swej owczarni tak zepsutego stworzenia, jak Sadie i uzyskuje u gubernatora rozkaz wydalenia jej. Przed wypędzeniem może uchronić ją tylko przyjęcie propozycji małżeństwa, które ofiaruje jej podoficer marynarki O'Haru; Sadie zgadza się, byle tylko nie wracać do San Francisco. Wówczas pastor zwraca się do niej bezpośrednio i w scenie o wysokiem napięciu dramatycznem skłania ją do wyjazdu, który będzie ekspiacją za jej grzeszne życie. Sadie postanawia poddać się pokucie, ale pastor, osiągnąwszy swój cel, spostrzega, że w jego duszy zbudziła się miłość ku pięknej grzesznicy. Nie mogąc się jej wyrzec a równocześnie nie mogąc postąpić wbrew swoim zasadom moralnym, człowiek ten, samą tylko logiką żyjący—zabija się.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 z

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu tego 50 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 20 WRZEŚNIA 1925 R. Nr. 38—39

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Zadania Instytutu Teatralnego.

I.

Rzucony przez red. W. Brumera projekt założenia w Warszawie „Instytutu Teatralnego“ został przyjęty z taką sympatją i uznaniem, że lada dzień ujrzymy jego realizację.

Związek Artystów Scen Polskich, który nareszcie zrozumiał, że poza regulowaniem gaż i podwyżek, ma przed sobą ogromne pole działania w dziedzinie artystycznej, postanowił wziąć Instytut pod opiekę administracyjną, t. j. zapewnić mu podstawy egzystencji i rozwoju. Ta decyzja nowego zarządu Z. A. S. P., która zapadła na wniosek p. W. Jastrzębca, przynosi mu niewątpliwy zaszczyt i w historji Związku stanowić będzie datę wielkiej wagi.

Pozostaje tymczasem otwarta dyskusja wstępna na temat *zadań* przyszłego Instytutu. Z dotychczasowego jej rozwoju na szpaltach „Życia Teatru“ wynika, iż śród naszych teatrologów objawiły się dwie tendencje w pojmowaniu środków i celów Instytutu: jedni (pp. Horzyca, Windakiewicz, Ujejski, L. Bernacki) pragnęliby zgromadzić w Instytucie jaknajpełniejszy materjał *historyczny*, t. j. mieć w nim doskonałą bibljotekę teatralną, archiwum i muzeum teatru; drudzy (p. W. Wandurski) sądzą, iż największy nacisk położyć należy na wydział eksperymentalno-naukowy, jaki niezbędnie w Instytucie Teatralnym istnieć musi.



Kostjum Probierczyka w „Jak wam się podoba“ Shakespeara.
Projektował dla Teatru im. Bogusławskiego W. Drabik

Czytając te wybitnie ciekawe roztrząsania, z któremi zapoznać się musi gruntownie przyszła rada nadzorcza Instytutu, zacząłem snuć własne marzenia. Zadania Instytutu w takich przedstawiły mi się kształtach:

Przedewszystkiem cel ogólny: rozwój naszej własnej, *polskiej* sztuki teatralnej. Wszystko, co w pracy Instytutu nie będzie celowi temu służyło, zawiśnie w powietrzu, jako jeszcze jedno jałowe poczynanie. O tem pamiętać winni najbliżsi kierownicy i pracownicy Instytutu. Starać się należy, ażeby Instytut nie stanął ponad naszem życiem teatralnem, lecz — ażeby złączony był bezpośrednio z jego codziennymi objawami. Instytut musi być w pierwszym rzędzie pomocniczym warszta-

tem pracy dla teatrów. Zwracać się do niego będą przedewszystkiem: reżyserowie, artyści, dyrektorzy, dekoratorzy, kierownicy literaccy i kierownicy innych działów teatralnych.

Przy takiem ogólnem określeniu celów, wyjaśnia się z góry charakter poszczególnych wydziałów Instytutu.

Czem powinna być *biblioteka* Instytutu? Istnieje u nas bałamutne przeświadczenie, że historja teatru w Polsce jest sprawą niezmiernie skomplikowaną i trudną, że wciąż brak nam źródeł informacji, co się działo ze sceną polską w przeszłości Upajamy się złudzeniem, że mieliśmy dawniej jakieś bardzo ciekawe epoki teatralne, o których nasi historycy teatru nie chcą nam opowiedzieć. W rzeczywistości jest cokolwiek inaczej. Z prac: Brücknera, Hahna, Windakiewicza, Pepłowskiego, L. Bernackiego, Estreichera, Rulikowskiego, Meciszewskiego, wreszcie Rapackiego i Kotarbińskiego - łatwo wywnioskować, że historja naszego teatru jest dość żałosna. Nie wyłonił się u nas teatr samorzutnie z twórczości ludowej, jak to było we Włoszech lub Francji, ale jest całkowicie rośliną obcą, zaszczepioną na gruncie polskim z wielkim trudem i rozwijającą się powoli a opornie. Mieliśmy wiele teatrów i wielu wybitnych aktorów, ale przez cały czas naszej kultury teatralnej, od Bogusławskiego do dni dzisiejszych ulegaliśmy i ulegamy przemożnym wpływom cudzoziemskim. Poczynania samodzielne, zarówno w twórczości dramatycznej, jak w organizacji *polskiego* teatru, są u nas bardzo nieliczne. Jedna to z najcięższych chorób naszej kultury, o ile weźmiemy pod uwagę rozległość wpływów teatralnych na społeczeństwo.

Biblioteka Instytutu Teatralnego musi przedewszystkiem zgromadzić wszystko, co dotyczy naszej swojskiej działalności teatralnej: polskie utwory dramatyczne, opracowania tekstów, roztrząsania krytyczne i porównawcze, studja genetyczne, wykazy bibliograficzne i repertuarowe, dokumenty ikonograficzne, zarysy i rozprawy historyczne etc. Musi być w Polsce jedno źródło centralne, z którego będzie można czerpać wiadomości o *wszystkiem*, co dotyczy dziejów *polskiej* sztuki dramatycznej i teatru. Dokumenty najrzadsze lub unikatowe winny znaleść się w bibliotece Instytutu bodaj w kopji.

Przy bibliotece powinna być prowadzona dokładna inwentaryzacja wszelkich zabytków teatralnych, teatrów dziś istniejących, zbiorów teatralnych, znajdujących się w posiadaniu osób prywatnych lub instytucyj, archiwów, dotyczących dawnych teatrów. Do tego działu należy także: systematyczny zbiór życiorysów drukowanych lub rękopiśmiennych, dotyczących aktorów, dyrektorów, dekoratorów teatralnych oraz wszelkich wybitnych pracowników, związanych z teatrem; stałe, systematyczne gromadzenie wszystkich bieżących repertuarów teatralnych w Polsce, recenzyj teatralnych, portretów etc.

Oddzielną grupę stanowić będzie zbiór dokumentów dekoracyjnych: szkice, fotografje architektury dekoracyjnej, kostjumów, wnętrz i układu poszczególnych scen.

Bibljoteka teatralna, w ten sposób zorganizowana dążyć będzie do zobrazowania całokształtu polskiej kultury teatralnej. Dopiero wówczas, gdy się do ideału tego zbliży, zyska swą wartość istotną

Nie znaczy to wcale, ażeby biblioteka Instytutu zamknąć się miała w granicach czysto polskich materjałów i dokumentów. W ten sposób biblioteka przestałaby być warsztatem pracy. Zasilać ją musi w poważnej ilości dopływ dzieł i dokumentów cudzoziemskich. Ale dopływ ten nie może być — jak to przewiduje p. Horzyca — czysto przypadkowy. Literatura teatralna i teatrologiczna w Europie jest tak olbrzymia, że w przypadkowem gromadzeniu obcych dzieł teatralnych, łatwo zabrnąć w bezcelowe natłoczenie książek zbędnych. Od samego początku swego istnienia Instytut Teatralny wybierać musi bardzo ostrożnie i umiejętnie kapitalne dzieła obce, takie zwłaszcza, które mają charakter informacyjny, pionierski, krytyczny i analityczny. Biblioteka Instytutu musi być pod tym względem obrazem syntetycznym wszystkich najważniejszych usiłowań w dziedzinie sztuki dramatycznej na świecie całym. Dla pozyskania takiego obrazu wystarczy niewielka stosunkowo ilość książek i dokumentów, które stanowić muszą niezbędny kapitał biblioteki.

Jan Lorentowicz.

Rewelacyjne wydanie*).

Gdy rozeszła się wieść, że Zakład Narodowy im. Ossolińskich ma wydać na nowo dzieła Słowackiego, nietylko laicy, ale i fachowcy wyrażali swe zdziwienie: trud i koszt wydawał się zbyteczny wobec istniejącej już, a wcale nie najgorszej edycji Gubrynowicza i Hahna.

Po powierzchownem choćby przejrzeniu wydanych dotąd czterech tomów, (całość bez korespondencji obliczona na tomów 16), wszel-

*) Juliusz Słowacki. Dzieła wszystkie. Pod redakcją Juljusza Kleinera. Lwów. Wyd. Zakładu Naukowego im. Ossolińskich.

kie wątpliwości znikają. Słowacki ukazuje się nam w zupełnie nowej postaci.

J. Kleiner, najznakomitszy, jak powszechnie wiadomo, znawca Słowackiego, redaktor i wydawca większej części jego utworów, dalej J. Czubek, najbardziej doświadczony z naszych edytorów i J. Ujejski opracowali dotychczas dramaty wydane za życia poety: Mindowego, Marję Stuart, Balladynę, Mazepę i Lillę Wenedę, a z utworów pośmiertnych Beniowskiego, Nową Dejanirę, Wallenroda, Jana Kazimierza i Złotą czaszkę

Ta druga kategorja przynosi oczywiście daleko więcej nowego materjału, największe niespodzianki czekają nas dopiero przy dramatach z epoki mistycznej, jak się o tem dowiadujemy z znakomitego wstępu redaktora. Ale właśnie na podstawie tej przedmowy i gotowych tomów możemy już dzisiaj śmiało stwierdzić, że otrzymaliśmy wydanie najbardziej twórcze, najgłębiej pomyślane i przemyślane wydanie stojące najbliżej intencyj poety z wszystkich wydań. Nawet na Zachodzie znajdziemy niewiele wydań krytycznych o takim poziomie; jest to bowiem ostatni krzyk wiedzy edytorskiej, popartej olbrzymią erudycją, trzeźwością, ostrożnością i podziwu godną intuicją; podnieść jeszcze trzeba wyzierające z każdego niemal zdania „wieloletnie zżycie się z dziełami i autografami poety“, bez któregoby wydanie to nie było tem, czem jest.

Dla teatru nowa edycja ma pierwszorzędne znaczenie. Ustala raz na zawsze tekst, dając nam na podstawie druków, autografów i kopij ipsissima verba poetae Okazuje się np. że w wierszu 218 „Mazepy“ zamiast „Jestem tu na oku“ powinno być tak, jak jest nie w pierwodruku lecz w rękopisie: „Jesteś tu na oku“ czyli słowa te, słowa Kasztelanowej zwrócone są do Mazepy. Drobnostka — wydałoby się. A jednak jakże w innym świetle przedstawia Kasztelanową. Wydawcy dają prawidłową interpunkcję, która dotychczas paczyła sens utworów. Nie jest też obojętne, czy aktor wymawiać ma „skarzyć“ i „sumnienie“, jak tego chce Słowacki, czy też „skarżyć“ i „sumienie“ jak to uważali za stosowne wydawcy—poprawiacze.

Dalej oznaczone mamy zgodnie z wolą poety — i z prostą logiką — osoby, których Słowacki zwykle nie oznaczał w rękopisach. I tak we fragmencie „Beniowskiego“ zostaje wprowadzona nowa osoba, a w „Fantazym“ pewne słowa ma wypowiadać Diana, nie jej matka, Idalja, nie Jan i t. p.

Bardzo ważną rzeczą jest właściwy podział na sceny, przeprowadzany dotychczas zupełnie dowolnie, z zastrzeżeniem tej samej normy do bardzo różnych dzieł. Tymczasem Słowacki daleki od szablonów uzależniał ograniczenie scen od typu techniki dramatycznej. Poddając się wpływowi Szekspira w Balladynie granicą sceny uczynił zmianę miejsca i taki sam układ powinna mieć Beatrix Centi, Złota Czaszka etc.; w Fantazym zaś, który, jak Mazepa, oparty jest na wzorach romantycznego teatru francuskiego, granicą jest wejście lub odejście osoby; inaczej znowu jest w calderonowskim typie dramatów i t. p.

Niektóre zmiany dają nam poznać niezmiernie ciekawe wizje sceniczne Słowackiego np. dwie kondygnacje w jednej scenie „Beniowskiego“ Wszystkie zaś prawie poprawki podnoszą jeszcze Słowackiego jako mistrza teatru i podkreślają widowiskowe wartości jego dzieł. Z po raz pierwszy jasno wyłuskanych odmian tekstu widać jak Słowacki w pracy nad utworem stale zmierzał do jaknajwiększej teatralności dzieła. Tyle o tekstach. Komentarze możliwie zwięzłe i ograniczone składają się z wstępu historyczno-literackiego i estetycznego, z wstępu filologicznego i objaśnień rzeczowych. Poza wieloma innemi zaletami, mają one jednolity charakter, co przy pracy zbiorowej szczególnie podnieść należy i doskonale uwydatniają rozwój rzemiosła dramatycznego u poety, począwszy od „Mindowego“ tak surowo ale słusznie ocenionego przez J. Ujejskiego.

Jedna rzecz nie może nas zadowolić — to bibljografia. Pomijając już stanowczo za ubogi dział opracowań krytycznych, zwrócić należy uwagę na dane dotyczące dziejów Słowackiego na scenie. Dane te zebrane o każdym utworze oddzielnie. ale zupełnie przypadkowo, ułożone właściwie bez jasnego planu przedstawiają się bardzo mizernie, poczęści nawet są one szkodliwe: dając rzekomo całokształt historji utworów utworów Słowackiego w teatrze polskim, wprowadzić mogą w błąd nieuświadomionego czytelnika.

Eugenjusz Land.

Wykształcenie młodego aktora*).

Teatr w Niemczech stoi ciągle pod znakiem przełomu. Kryzys obecnie w całej rozciągłości istniejący a w nadchodzącym sezonie nowym wybuchem zagrażający był dla kaž-

*) Artykuł ten, napisany dla „Życia Teatru“ przez wybitnego berlińskiego teatrologa i profesora „Nowej szkoły dramatycznej“ porusza temat i u nas bardzo aktualny (Red.).

dego widoczny. Różnemi sposobami usiłuje się go przełamać.

Rozmaitemi drogami idą usiłowania ku uzdrowieniu stosunków. Przeliczne projekty, zmierzające do sanacji drogą organizatorskich usiłowań nie są z góry skazane na bezskuteczność, gdy natomiast wszystko, co mówi się o teatrze, o jego związku z „objawami



Kostjum Oliwera w „Jak wam się podoba“ Shakespeara
Projektował dla Teatru im Bogusławskiego W. Drabik.

czasu“ nie wychodzi poza orbitę teoretycznych stwierdzeń. Teatr—od czasu powstania ważny czynnik życia społecznego i etycznych poglądów — może wówczas dopiero wznieść się na szczyty, gdy z dzisiejszego chaosu wejdzie się na drogę porozumienia. Tak więc dzisiejszy stan teatrów jest naturalnym, nieuniknionym następstwem obecnych stosunków.

Wychodząc z tego założenia usiłuje się — odpowiednio do rozwoju w wielu innych kierunkach — sztukę teatru, która od dawien dawna była b. konserwatywna, tradycjonalna, ciążąca do przekazanych wzorów, odświeżyć, dostosować do zmienionej charakterystyki dzisiejszego człowieka. Te wielokrotnie zastosowane i wyprobywane problemy nowego stylu reżyserji, nowego rozwijania obrazu scenicznego, większego użytkowania optycznych i artystycznych środków pomocniczych są tu istotne lecz ostatecznie rozstrzygającą jest tu kwestja wykształcenia młodego pokolenia aktorskiego.

Zasadzie dziś jako nowe odkrycie głoszonej, iż wykszałcenie *ciała* jest dla każdego aktora rzeczą doniosłej wagi — hołdowali już dawno kierownicy wielkich teatrów, którzy swych adeptów zobowiązywali do ćwiczeń w balecie. Oczywiście nie osiągało to całkowicie celu. Nie chodzi bowiem o to, by aktor umiał dzięki ćwiczeniom baletowym pewne pozy przybierać; aktor winien nauczyć się tak opanować wszelkie możliwości swego ciała, by potrafił sharmonizować każdą duchową sytuację z przybraną pozą, z postawą i swemi gestami. Dla osiągnięcia tego celu,— by na wyrażenie obawy, czy wesołości lub szczęścia, znaleźć właściwy, bo z duszy płynący i przez odpowiedni „wyraz ciała“, utrwalony sposób ekspresji — nie wystarczy stara szkoła baletowa, lecz znaleziono nowe możliwości. Z baletu należy niektóre rzeczy przejąć, lecz wielkie korzyści, jako ochronę przeciw jednostronnemu studjum tanecznemu mogą tu przynieść ćwiczenia akrobatyczne, które propaguje przedewszystkiem Tairow. Następnie duże znaczenie mają kursy fechtunku, dawno już wprowadzone do repertuaru każdej większej szkoły dramatycznej.

Dążenia jednak nowej szkoły rosyjskiej, która wogóle chce usunąć z teatru pierwiastek poetycki, zbytnio zaniedbują *słowo.* I właśnie tu występuje jaskrawo kryzys współczesnych teatrów. To też tu mają zupełną słuszność starzy „ludzie teatru“, jeżeli z ironją lub żalem stwierdzają upadek teatru. Nikt nie może dziś zaprzeczyć zaniedbania techniki oddechu i dykcji. Nienależyte wykształcenie dykcji stało się powodem nieudania się wielu już przedstawień i młodzi aktorzy zamykają sobie drogę do rozwoju przez nieopanowanie sztuki mówienia.

Co się tyczy *umysłowego* wykształcenia młodego aktora, to nie trzeba już dzisiaj tego podkreślać, że nie może być mowy o jakiejś podświadomej twórczości aktorskiej; wykształcenie aktora będzie zawsze decydującem dla sukcesów i dlatego też specjalne studjum dramatyczne będzie zawsze ważnym składnikiem wykształcenia młodego aktora. Musi się mu pokazać drogi dla ujęcia problemów dzieła, on je musi zrozumieć, musi odgadnąć niedomówienia, jakie mu autor podsuwa nietylko w tekście jego roli, lecz także

w odzwierciedleniu jej u innych postaci scenicznych, dalej o używaniu pauz oraz tempa. Respekt dla dzieła, miłość dla autora są końcowym ogniskiem takiej szkoły, w której aż nadto często znachodzi się sposobność do poruszania też ogólniejszych problemów.

A zatem: ćwiczenie ciała, nauka oddechu i dykcji, umysłowe wykształcenie. Wszystko to nie może być osiągnięte ani przez przybranie gotowych, szablonowych form aktorskich — i to jest metoda małowartościowych nauczycieli — ani przez wyszkolenie przez jednego, choćby najwybitniejszego, profesora (albowiem nikt nie może doskonale opanować wszystkich tych dziedzin). Założeniem doskonałej w nowym duchu pomyślanej nauki jest szkoła, która do każdego przedmiotu (dykcja, ćwiczenia fizyczne, recytacja, studjum roli, gra zespołowa, dramaturgja, improwizacja itd.), ma specjalnego instruktora, która każdemu uczniowi daje możność porównywania jego zapatrywań i przez współpracę innych dodaje bodźca do wytężonej pracy.

Ostatnim jeszcze warunkiem jest, aby szkoła nigdy nie była szkolnem „przedsiębiorstwem“. Tylko ludzie z pokrewnej sfery życiowej i opanowani tą samą wolą, nie rozdzieleni od siebie przez generacje, mogą wzajem się uczyć, tylko wspólnota duchowa nauczycieli i uczniów, tylko przyjazna życzliwość pierwszych i zaufanie drugich może dać pozytywne rezultaty.

Umiłowanie zawodu i poczucie obowiązku są koniecznemi przesłankami. A nadto wymagane jest duże uzdolnienie; sam talent nie jest wprawdzie wystarczający, a stwierdzenie jego istnienia jest sprawą niezmiernie trudną. Już niejeden talent stanął wpośrodku drogi, i nie udało się mimo wszelkich usiłowań poza pewne stadjum rozwoju go posunąć, gdy na odwrót dobra wola i odpowiednie warunki mniej utalentowanego ucznia często dopiero po miesiącach wydają duże rezultaty. Dlatego nie należy już przy wstąpieniu ucznia do szkoły określać stopnia jego uzdolnienia. Nawet po długotrwałej i usilnej pracy wydanie takiego rozstrzygnięcia pozostaje jednym z najcięższych i najbardziej odpowiedzialnych obowiązków.

Nigdy nie powinien nauczyciel zabijać indywidualności ucznia, mimo to nie uważam wyniku studjów za ujemny, jeżeli ze stylu gry młodego aktora można w pierwszych latach jego występów poznać metodę nauczania i ducha uczącego.

Dr. F. Goldberg (Berlin).

Przeciwko teorji teatru St. Ign. Witkiewicza.

Jak wiadomo, Stanisław Ignacy Witkiewicz, jeden z najoryginalniejszych współczesnych autorów dramatycznych polskich jest



Kostjum Rozalindy w „Jak wam się podoba“
Projektował dla Teatru im. Bogusławskiego W. Drabik

twórcą teorji teatralnej, znanej pod nazwą Czystej Formy w teatrze.

Jak sprecyzować teorję teatru Witkiewicza?

Według niego nowy typ sztuki teatralnej ma stanowić *sztuka, w której samo stawanie się*, uniezależnione od spotęgowanego obrazu życia, *może wprowadzić widza w stan pojmowania metafizycznego uczucia*, niezależnie od tego, czy „fond“ sztuki będzie realistyczne czy fantastyczne“, to znaczy, „o ile całość sztuki będzie wypływała ze szczerej konieczności stworzenia w warunkach scenicznych wyrazu metafizycznych uczuć w czysto formalnych wymiarach u autora“. Odżywczem źródłem dla teatru ma być „fanta-

styczność psychologji i działań“. Na tej podstawie tedy jest możliwe *„powstanie Czystej Formy w teatrze za cenę deformacji psychologji i działania“*. W dziedzinie zagadnień kompozycyjnych chodzi Witkiewiczowi o to, aby *„sens sztuki nie był koniecznie zawarty w sensie samej życiowej lub fantastycznej treści“* — czyli, a rebour, aby *sens życiowy mógł być dla teatru zmieniony w życiowy bezsens stawania się.* Jądro kwestji tkwi zatem w możliwości „zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologji i akcji według jakichś życiowych założeń . Dalej w oświetleniu tego podstawowego stwierdzenia — Witkiewicza wypowiedź na temat roli teatru: *„Zadaniem teatru jest* według nas *wprowadzenie widza w stan wyjątkowy stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia“*. Czysta Forma wreszcie została zdefinjowana (naszem zdaniem—nieszczęśliwie) jako „pewna konstrukcja dowolnych elementów a więc: dźwięków, barw, słów, lub działań, połączonych z wypowiedzeniami“.

Takby się przedstawiała koncepcja Czystej Formy Witkiewicza w teatrze — słowa dziwnego i niezrozumiałego — teorja teatru „poza pojęciami śmiechu i płaczu, teatru czystego, pozbawionego kłamstwa a dziwnego jak sen“.

Przejdźmy in meritum sprawy.

Z istotą koncepcji teoretycznej Witkiewicza — z propagowanym przez niego i źle zrozumianym przez przeciwników „bezsensem życiowym“—jesteśmy najzupełniej w zgodzie. *W teatrze należy bezwzględnie odrzucić wszelką życiową konsekwencję zdarzeń i działań.* Witkiewicz jednakowoż pragnie uzyskać Czystą Formę w teatrze (jest to paradoks) za cenę jedynie deformacji psychologji. Odrzucenie życiowej psychologji kosztem zastąpienia jej specyficznym psychologizmem filozoficznym u Witkiewicza jest niekonsekwencją i błędem formalnym. *Istotą teatru jest coś najbardziej oddalonego od życia.* Esencją akcji scenicznej jest odblask duchowy na sprawy ludzi i rzeczy w pokrzyżowaniu z dwojgiem bezwzględnych pojęć czasu i przestrzeni. Wtedy projekcja teatralna czysta okaże się odwrotnie proporcjonalną do logiki wizji świata zewnętrznego. Będzie to sztuka alogiczna i abstrakcyjna.

Jest to nawet jeden z największych zarzutów, jaki można uczynić Witkiewiczowi — dramaturgowi: bebechowata psychologiczność akcji. Autor łamie tutaj gadatliwością w stylu Pirandelliańskim zasadę faktów dramatycznych. *Akcja bohatera nie wypływa z serji jego działań poprzednich lub z szeregu wygłoszonych wierszy; nie obchodzi nas ani jego przeszłość ani jego zwierzenia;* idzie nam o fakt obecny, o moment teatralny.

Stoi to w związku z rolą słowa w teatrze i, co za tem idzie, z rolą aktora, co do których to poglądów sprzeciwiamy się stanowczo Witkiewiczowi. „Poezja (czy też proza artystyczna) pojęta tak jak wyżej jest zasadniczym elementem stawania się na scenie w postaci wypowiedzeń działających osób“. Według nas, *słowo nie jest zasadniczym elementem teatru; teatralność jest wszechogarniająca i zewsząd bijąca.* Uznajemy również — nie jest to tylko nasze zdanie — iż *aktor nie jest głównym i koniecznym elementem teatru i może być eliminowany bez szkody istotnej dla teatru.* Nowoczesna teatrologja ograniczyła bardzo rolę słowa i jego przedstawiciela na scenie—aktora. Nie mówiąc już o Gordonie Craigu, Appii, Tairowie, wspomnijmy, że o ile ekspresjonizm utrzymuje na scenie aktora, to każe mu milczeć, lub bardzo mało mówić (Hasenclever). H. Walden mówi: *„dialog dramatyczny używał słowa, które opóźnia efekt i fałszuje rzeczywistość,* którą się chce przedstawić. Emocje największe manifestują się dźwiękami nieartykułowanemi“. A zatem kategorja nie słów, a dźwięków.

Zarzut zbytniej hegemonji słowa u Witkiewicza możemy uzasadnić nawet z prostszego punktu widzenia. *Teatr należy zdobywać teatrem a nie literaturą.* Przykład—„commedia dell'arte“. Sytuacja teatralna rodziła słowo jako drugi, pochodny efekt a nie słowo urabiało atmosferę sceniczną jak dotychczas. Pozatem milczenie jest dziesięć razy skuteczniejszym efektem teatralnym dla obudzenia „metafizycznego uczucia“ u publiki. Nie rozumiemy doprawdy tego lansowania słowa u Witkiewicza, który nietylko, że wniósł nowoczesny powiew na scenę polską, ale jest pozatem malarzem i posiada wybitny nerw sceniczny, które to wszystkie trzy racje sprzeciwiają się hegemonji słowa w teatrze.

Słowo zostało i tak przez Witkiewicza pozbawione wartości znaczeniowej i staje się u niego—jak sam się przyznaje—elementem czysto formalnym. Jakżeż można w imię teatralności popełniać tak straszliwy błąd, aby *dla konstrukcji formalnej na scenie używać jedynie wypowiedzi aktorskiej* (—walor czysto formalny!) *a kazać milczeć zupełnie równorzędnym elementom sceny,* daleko bardziej powołanym do obudzenia w publiczności czysto teatralnych emocyj? Mówimy tu o przepojeniu atmosferą teatralną wszystkich przedmiotów, znajdującyah się na scenie, nietylka aktora (którego oczywiście uważamy za przedmiot). Należy cały ten kompleks ożywić te-

atralnie i ustawić go w odpowiednim patosie, t. zn. napięciu gry wobec przestrzeni scenicznej.

Witkiewicz kilkakrotnie akcentuje, że *odrodzenie Czystej Formy w teatrze jest ostatnim „rozpaczliwym wysiłkiem przeciw zalewającej świat fali szarzyzny i mechanizacji“*. Przeciwnie! Dla paradoksu Czystej Formy otwierają się horyzonty dopiero dzisiaj, w epoce maszyny. Nie byłoby jednak miejsca w niej na teorję Witkiewicza dopóki panowac będzie w niej psychologja i literatura. Rzekome odstępstwo od utartych form realistycznych nie sprowadza za sobą żadnego powiększenia możliwości kompozycyjnych i konstrukcyjnych sztuk Witkiewicza Jego bohaterzy (—już samo to powiedzenie jest absurdem w teatrze) są konstruowani artystycznie jedynie na tle ich zdeformowanych wypowiedzi (życiowo mówiąc—bezsensownych). Aktorowi tedy zostawił Witkiewicz taką samą rolę jak w teatrze tradycjonalnym, ignorując dalej inne wybitne wartości formalne, tkwiące tak w nim samym jak i w jego otoczeniu.

W pewnem miejscu mówi Witkiewicz tak: „W teatrze pojętym jako przedstawienie życia, czy jako środek do wywołania pewnego nastroju uczuciowego, czy nawet jako środek rozstrzygnięcia pewnych problematów: życiowych, narodowych czy społecznych jest implicite zawarty element kłamstw. Nie byłoby go w teatrze tak rozumianym jak my to proponujemy“. Nieprawda W dotychczasowym teatrze, a zwłaszcza w teatrze ostatniego stulecia była wybitna tendencja naturalistyczna u aktorów. A kult „wczuwania się“ w postacie? *A życie na scenie, nie granie?* Nowy teatr wybija na czoło właśnie kontrastową tendencję — kłamstwa i hasłem w nim będzie *granie na scenie a nie życie.*

Jest dla nas tajemnicą, dlaczego Witkiewicz nie wziął za swoje tego głębokiego zdania, które cytuje: *„tłum słuchający i patrzący jest istotną częścią samego przedstawienia“*. Jeżeli w to nie wierzy, to nie dziw, że *dotychczas nie przeprowadził koniecznej współpracy publiki ze sceną i nie zerwał z przesądem rampy.* Na samej koncepcji życiowej sztuki nie można zbudować nowoczesnej pełni; *postulaty formalne idą dziś w kierunku syntezy i dynamizmu* — u Witkiewicza nie może być o tem mowy. *Jedynem wyjściem z jego teorji bez uciekania się do zmiany zagadnień formalnych sztuki byłoby oparcie jego izolowanej, ażyciowej koncepcji o płomienny, specyficzny nadrealizm sceny.*

Skonkretyzujmy się:

Witkiewicz *usuwa z teatru psychologję życiową, zatrzymując jednak psychologję bohaterów* przez ich logiczną ciągłość w akcji. Jest to niekonsekwencja.

Witkiewicz *dopuszcza do* zbytniej i *nieistotnej w teatrze przewagi słowo,* oparte o bebechowatość dialogu. Dowodziłoby to braku poczucia sceniczności.

Witkiewicz *wysuwa aktora na pierwsze miejsce* i to aktora *mówiącego* a rzadko *działającego*—i po trzecie—*tylko aktora.* Jest to niewspółmierne z dzisiejszemi wartościami teatralnemi.

Witkiewicz *ignoruje przestrzeń sceniczną, którą nowoczesny autor musi zapełnić życiem przedmiotów, odgrywających rolę identyczną z rolą aktora.* Znowu — zmysł teatralności.

Witkiewicz *nie uwzględnia atmosfery scenicznej, nie przelewając jej na audytorjum przez usunięcie rampy.* Błąd chroniczny w samem założeniu.

Zarzuty niniejsze rzucamy Witkiewiczowi na tle uznania i podziwu dla jego solidnej i głębokiej pracy na polu nowej widzialności scenicznej. Poza nawiasem ideologicznych odchyleń łączy nas z nim podwójne założenie teoretyczne wspólne: żywiołowa nienawiść do współczesnego teatru we wszystkich jego odmianach oraz szlachetne i arystokratyczne podciąganie teatru w ażyciowy (nie antyżyciowy) wymiar przeżywania, co określił obłąkaną i stanowczo niezrozumiałą nazwą Czystej Formy. Zarzuty te czynimy dlatego, ponieważ nie widzimy w obecnej chwili nikogo z autorów dramatycznych polskich bardziej predysponowanego od St. Ign. Witkiewicza do odegrania wielkiej, odrodzeniowej roli w naszym teatrze.

Jalu Kurek.

Ewolucja Meyerholda.

1. SIEDEM SKÓR WĘŻOWYCH.

Imię Meyerholda coraz częściej spotyka się w artykułach i recenzjach polskich. Oznacza się tym imieniem — w skrócie — rozmaite „skrajne eksperymenty” sceniczne, przyczem częstokroć przypisuje się Meyerholdowi metody i teorje, których nie stosuje lub które dawno już porzucił na długiej i krętej drodze swego rozwoju artystycznego. Jeszcze częściej zwalamy na karb nowatora rosyjskiego to co właściwie robi nie on, lecz inni reżyserzy: Tairow, Komisarzewskij, Głagolin, Forreger, Radłow... Słowem, wokół tego imienia skupiła się w naszym światku teatralnym pewna aura legendarnej tajemniczości o dość przykrym

zresztą posmaku: utożsamia się Meyerholda z „tam—tam—futurystami", niejeden wyobraża sobie, że jest to młodzik który zrobił karjerę w zamęcie rewolucji Tymczasem Wsiewołod Emiejewicz Meyerhold ma już koło pięćdziesiątki i trzy lata temu obchodził dwudziesto-



Kostjum Księcia wygnanego w „Jak wam się podoba"
Projektował dla Teatru im. Bogusławskiego W. Drabik.

pięciolecie swej pracy scenicznej. W ciągu tych lat zmienił niejedną skórę wężową, przeszedł wszystkie etapy niespokojnych poszukiwań teatralnych — od skrajnego naturalizmu — przez symbolizm i „teatralność"—do konstrukcjonizmu i bio-mechaniki aktorskiej. Warto przyjrzeć się bliżej fazom rozwoju tego niezwykłego — z bożej łaski – człowieka teatru: w osobie bowiem Meyerholda, w ewolucji twórczości jego, otrzymujemy przekrój nawarstwień i zmian, jakie zaszły w teatrze europejskim (nie tylko rosyjskim!) w ciągu ostatniego ćwierćwiecza.*)

*) W szkicu niniejszym korzystam dość szeroko z pracy E. Znosko-Borowskija: „Russkij tieatr naczała XX wieka", Praga, 1925, uzupełniając materjał z innych źródeł oraz z autopsji.

2. PRZEZ IGIELNE USZKO STANISŁAWSKIEGO.

Są natury niespokojne, agresywne, poszukujące wciąż nowych terenów dla swej woli twórczej lub zaborczej. Trapi je stale nienasycenie, gorączka podboju, romantyka przygód w krainie nieznanej, żądza pokonania piętrzących się na drodze do celu trudności. Z tej kategorji niespokojnych duchów-awanturników w wielkim stylu rekrutowali się zawsze Kolumbowie i conquiscador'y: Francesko, Pizarro, Fernando Cortez, kapitan Cook... Takim właśnie conquiscadorem, podbijającym wciąż nowe, nieznane dotąd, tereny sztuki, jest Meyerhold.

Na jesieni roku 1897 młodziutki wówczas Meyerhold, jeden z najzdolniejszych uczni „genjalnego nauczyciela", Wł. I. Niemirowicza-Danczenki (przyjaciela Stanisławskiego i współtwórcy Teatru Artystycznego) wchodzi w skład zespołu nowopowstającego teatru, któremu sądzone było odegrać rolę rewolucyjną w dziejach rozwoju sceny rosyjskiej Wraz z Meyerholdem wstąpili: Czechowa (O Knipper), I. Moskwin i inne — późniejsze filary moskiewskiego Teatru Artystycznego. Pracuje tu gorliwie, podporządkowując się całkowicie nowej wówczas zasadzie zespołowości, rzekomo niwelującej twórczość indywidualną aktora. Wysuwa się na czoło zespołu wykonaniem kilku ról (dekadent Treplew w „Czajce" Czechowa, Johannes w „Samotnych" Hauptmana i in.) W myśl obowiązującej reguły, często dla ożywienia sceny występuje również jako statysta.

Lecz z początkiem wieku XX-go praca w Teatrze Artystycznym przestaje zadawalniać Meyerholda. Realistyczny repertuar i psychologiczno-naturalistyczne traktowanie ról już nie zaspakaja jego potrzeb twórczych. W roku 1902 występuje Mayerhold z teatru Stanisławskiego i zorganizowawszy „Towarzystwo Nowego Dramatu", objeżdża ze swym zespołem prowincję, gdzie wystawia nieznanych dotychczas w Rosji dramaturgów: Maeterlincka, Przybyszewskiego, Verhaerena, Tetmajera, m me Rachild i in W poszukiwaniu dróg odrodzenia teatru, wychodzi Meyerhold z założenia, iż odświeżyć teatr może tylko nowa literatura (dziś nie uznaje już tej tezy). Ponieważ nowego dramatu rosyjskiego w owym czasie jeszcze nie było — była tylko dojrzała potrzeba, sformuowana w teorji, a Sołłogub, Remisow, Błok nie dali jeszcze swych dramatów—więc Meyerhold sięgnął do dramatu obcego. Inscenizował wojujących wówczas symbolistów, nie mógł jednak przez czas dłuższy znaleść odpowiedniej formy realizacji scenicznej. Zdobycze „systemu Stanisławskiego" nie nadawały się do tego. Początkowo więc Meyerhold poprzestał

na metodzie negacji: „nie trzeba, aby było podobne do życia". Dlatego w inscenizacjach zwracał główną uwagę na stronę dekoracyjną, zewnętrzną, dążąc do pozbycia się szczegółów kosztem uogólnień syntetyzujących. W ten sposób powstał t. zw. „teatr umowny". — „Można wielu rzeczy niedomówić, widz sam sobie dopowie i nieraz skutkiem tego zwiększy jeszcze iluzję" — powtarza Meyerhold za Tołstojem. — „Lecz powiedzieć za dużo to wszystko jedno, co trącić posąg, z kawałków złożony lub wyjąć lampę z latarni magicznej". Z tych założeń wychodząc, inscenizuje np. „Kolegę Kramptona" Hauptmana w ten sposób, że, miast tradycyjnego wnętrza pracowni malarskiej, daje tylko jedno olbrzymie skośnie na scenie ustawione płótno, zamalowane z jednego rogu sceną zbiorową, której ciąg dalszy jest tylko lekko węglem naszkicowany. — W tym kierunku pracuje w teatrze Meyerholda szereg pierwszorzędnych malarzy dekoratorów: Dienisow, Sapunow, Sudiejkin... Aktorów pragnie Meyerhold powiązać z tłem, stylizując ich gesty i kostjumy. Lecz nie dało to jeszcze spodziewanego rezultatu. „Aktorzy", po wystudjowaniu gestów umownych — o których marzyli praerafaelici" — pisał wówczas symbolista Briusow — „w intonacjach po dawnemu dążyli do realistycznej prawdy potocznej mowy... Dekoracja była umowna, lecz w szczegółach mocno realistyczna"*)

Meyerhold zdawał już sobie wówczas sprawę, że bez nowego aktora nie sposób stworzyć nowego teatru. Dlatego przyjął propozycję Stanisławskiego — i został reżyserem w nowozałożonem studjo przy Teatrze Artystycznym. W studio tem, które według intencji miało być seminarjum teatru, wybiegającego poza naturalizm, odbyło się pierwsze posiedzenie plenarne członków 5 maja 1905 roku.

Lecz już na tem posiedzeniu powzięto tak ostrą uchwałę, skierowaną rzekomą przeciw Antoine'owi, faktycznie zaś przeciw Stanisławskiemu i Niemirowiczowi-Danczence, że o dalszej produkcyjnej wspólnej pracy nie mogło być mowy. Istotnie, po roku blisko przygotowań nie dopuszczono nawet do realizacji przygotowanych przez Meyerholda przedstawień i studio - zamknięto. Meyerhold zerwał ostatecznie z teatrem Stanisławskiego i od tego czasu został jego nieubłaganym wrogiem ideowym.

*) Nawiasem mówiąc, zarzuty, stawiane przez Briusowa Meyerholdowi w roku 1903—904 — mogą być dziś jeszcze całkowicie z-stosowane do większości naszych nowoczesnych inscenizacyj; wystarczy bodaj przypomnieć wystawienie „Tragedji Eumen-sa" w „Reducie".

W. W.

3. REŻYSER—SYMBOLISTA.

W roku 1906 zaprasza Meyerholda na stanowisko głównego reżysera w swoim nowozałożonym teatrze na ul. Oficerskiej w Petersburgu — Wiera Komisarzewska, wielka artystka, która, nie bacząc na olbrzymie powo-



fot. Willinger, Wiedeń
Festiwal w Salcburgu: „Wielki teatr światowy"
Rainer jako Śmierć

dzenie, jakiem się cieszyła u publiczności, przeżywała w owym czasie ciężki kryzyz wewnętrzny na tle nienasycenia teatrem. Praca w teatrze Komisarzewskiej, który, dzięki wybitnej oryginalności głównego kierownika, staje się wkrótce teatrem Meyerholda — otwiera nowy etap, jeden z najciekawszych, w ewolucji tego niespokojnego artysty.

Okres ten płynął pod znakiem symbolizmu zdecydowanego. Teatr potraktował Meyerhold jako świątynię mistycznego kultu, jako nowoczesną formę „unio mistica cum Deo" gromady, wyzwalającej się z pęt

brutalnej rzeczywistości przez wzięcie udziału w tajemniczem sacrificio, jakie odbywa się na scenie. Już w zewnętrznym wyglądzie widowni i portalu oraz kurtyny, które zdobił Bakst, starano się podkreślić poważny, mistyczno-religijny charakter przybytku sztuki. Przedstawienia były tu dość burzliwe, widownia bowiem była miejscem starć zwolenników i przeciwników nowej sztuki. Wreszcie, uporczywa praca Meyerholda, Komisarzewskiej i całego zespołu wyrobiła „swoją" publiczność, której narzuciła specyficzne pojmowanie widowiska.

Repertuar miał wyraźną linję literacką. Wystawiano w początku dramaturgów obcych— w tej liczbie Ibsena, którego ujmowano ze strony wyłącznie symbolicznej, („Hedda Gabler") oraz Materlincka („Siostra Beatrix", „Pelleas i Melisanda"), inscenizowanego w duchu prymitywów religijnych średniowiecza. Potem wystawiono kilka utworów symbolistów rosyjskich. „Buda jarmarczna" („Bałaganczyk") Błoka, zainscenizowana niezwykle śmiało i oryginalnie, wywołała całą burzę. Był to bowiem pierwszy krok iście — rewolucyjny w teatrze rosyjskim: od tej chwili rozpoczyna się przełom i szybki postęp w kierunku tworzenia teatru nowego.

Trudno się wstrzymać od pokusy, by nie przytoczyć kilku charakterystyczniejszych inscenizacji Meyerholda z tego okresu. Z braku miejsca poprzestać muszę na dwa tylko: na „Heddzie Gabler" i „Budzie jarmarcznej".

Światem rządzą określone prawa, dramat te prawa odwieczne odbija, wcielając pewną ideę w bohatera. W bohaterze tkwią pewne cechy istotne, które charakteryzują go nietylko w słowach i gestach, ale i w przedmiotach, w atmosferze, która go otacza. Aktor winien wydobyć w grze tylko cechy istotne, reżyser winien postarać się o to, by między aktorem a otoczeniem istniał głęboki związek, owe Beaudelair'owskie correspondances, które dają podkład symboliczny wszystkiemu, co się dzieje na scenie.

Tak rozumował Meyerhold, obmyślając inscenizację „Heddy Gabler". Ponieważ chodziło tu o istotę tragizmu kobiety mocnej, królewskiej i samotnej — więc przedewszystkiem trzeba było oderwać akcję od określonej jakiejś epoki, abstrahować ją od teraźniejszości aktualnej. Ze względu na atmosferę romantyzmu Meyerhold dał całej sztuce oprawę stylową, przypominającą nieco lata czterdzieste ubiegłego stulecia. Scena została upłaszczona, by w ten sposób uplastycznić aktora. Jeden z recenzentów ówczesnych opisuje oprawę sztuki w ten sposób:

„Scenę, zdawało się, osnuwa lekka błękitno-zielonawa mgiełka. Błękitna kotara tylna. Na niej z prawej — olbrzymie, na całą wysokość sceny, okno kratowane. Pod oknem — liście czarnego rododendronu. Za oknem zielonawo-niebieskie powietrze z migającemi gwiazdami (w akcie ostatnim). Z lewej na tej samej kotarze — niebieski gobelin: zielonawo-srebrna kobieta z jeleniem. Z boków sceny i u góry — srebrne koronki. Na podłodze — zielonawo niebieski dywan. Białe meble. Biały klawecyn. Zielono-białe wazony. W nich białe chryzantemy. I białe futro na cudacznej formy kanapie [1]). I jak woda morska, jak łuska żmiji morskiej — suknia Heddy Gabler" [2]).

Akcja toczyła się profilowo. Recenzent którego tu przytaczam, opuścił pewien szczegół: z lewej od widza — a więc w końcu przeciwległym od „tronu" Heddy — stała urna grecka, pod nią stalle: było to miejsce przeznaczone dla radcy Bracka, który, siedząc z profilu prowadził djalog z Heddą w ten sposób, że na tle urny przypominał fauna satyra. Po środku stał stół: miejsce niezdecydowane — a więc dla Tesmana oraz dla Lörborga w chwilach wahania. — W ostatnim akcie Hedda przed strzałem samobójczym zasuwa kotarę błękitną (błękit = nieskończoność...) Za oknem migają gwiazdy (wieczność). — Wszystkie mise en scène'y, wszystkie ruchy postaci działających podporządkowane były zasadzie surowej planowości, podkreślającej symbolizm scen i djalogów: figurą centralną była zawsze Hedda, wokół której wszystko oscylowało.

Opuszczam opis inscenizacji „Siostry Beatriks" — nie dlatego by nie była ciekawą, lecz z braku miejsca. Zatrzymam się nieco dłużej na najbardziej jaskrawej inscenizacji Meyerholda — na pełnej tajemniczej i bolesnej ironji „Budzie jarmarcznej" Błoka.

Mamy tu koncepcję zwielokrotnienia rzeczywistości, rozszczepienia jej na kilka symultanicznych planów. Fantastyka, cyrk, aktualność, głęboka i szczera liryka, kąśliwa ironja, nostalgja śmiertelna, arlekinada, mistyka, mistyfikacja — stanowią tu jeden amalgamat, spojony czarodziejską formułką wizji poetyckiej, spotęgowanej przez teatr.

---

[1]) W swoich zapiskach reżyserskich („O teatrze") pisze Meyerhold, że kanapa ta — miejsce ustalone, do którego zawsze „ciążyła" Hedda — potraktowana była, jako swego rodzaju tron dla tej królewskiej kobiety.

[2]) Komisarzewska, grając rolę Heddy, miała ognisto-rudą perukę — Jeszcze szczegół: za oknem widać było żółknące liście wina — łącznik do peruki, aluzja do wieku jesiennego Heddy.

Mistycy oczekują śmierci. Obok Pierrot, który widzi w śmierci tylko kochankę. Ale przychodzi cyniczny Arlekin i uprowadza mu kochankę — już tylko Kolombinę — na maskaradę po to, by tam znów sią przemieniła w śmierć. Kto z nich posiada najwięcej realności? Mistycy? Autor traktuje te figury mocno ironicznie — więc Meyerhold robi groteskę: mistycy siedzą za wyciętemi z dykty czarnemi surdutami, a na okrzyk „śmierć“ — chowają za nie głowy, — Pierrotowi świat wydaje się czemś nieskończonem, wabi go w bezkres przez okno: lecz przychodzi Arlekin, rozbija głową papier na którem namalowano okno z widokiem — i pada w przepaść... nie, tylko w pierzyny! Wrzeszczy, że umiera, bo wypeckał się sokiem żurawinowym. Na balu tańczą pary — czarne maski, czerwone płaszcze — czerwone maski, czarne płaszcze — sobowtóry — sztywni kochankowie rozmawiają somnambulicznie o miłości: on w chełmie tekturowym i z mieczem drewnianym w ręku, ona — w sukni średniowiecznej... I wśród tego galamatjasu Pierrot szuka napróżno „tekturowej narzeczonej“. Arlekin porwał mu ją na dryndzie petersburskiej.. Pierrot sam, leży na śniegu, wyciąga fujarkę: „Jest mi bardzo smutno... A was to śmieszy?“

Styl sztuki, nasiąkłej atmosferą E.T.A. Hoffmana, oddał Meyerhold rozmyślnie—prostemi środkami. Zniósł niemal wszystkie rekwizyty, zrzekł się zwykłej dekoracji. Scena została zwężona nakształt korytarza. Stał tu stół, za którym siedzieli sztywno mistycy, mówiący niesamowitym, martwym jakimś głosem. W scenie karnawału, pod narysowanym oknem, stała zwykła ławka, na której siadały zakochane pary. Kiedy Arlekin przebijał, wyskakując, papier okna — kilka masek stawało po bokach w cudacznie wykoszlawionych pozach.

Wszystko to wydawało się nienaturalnem, nieco tekturowem, ot, kpiny ze zdrowego rozsądku, co podkreślał jeszcze autor, co chwila wysuwający głowę z za kulis z okrzykiem protestu. — Tylko Arlekin, tętniący krwią gorącą, mówił głośno, jasnym, dźwięcznym głosem. I właśnie dzięki tej prostocie — aż niesamowitej — fantazja widza pracowała tak intensywnie. Oto co pisze o wrażeniu, jaki na nim wywarło przedstawienie „Budy jarmarcznej“ jeden z ówczesnych krytyków:

„Wrażenie było tak silne, iż nie mogłem go się pozbyć nawet na ulicy, po wyjściu z teatru, ani w domu. Wszystko co mnie otaczało, zmieniło się w mych oczach i nabrało jakiegoś ukrytego sensu. Idąc po wilgotnym chodniku ciemnej ulicy z podziwem patrzałem na wyciągnięte z dwu stron sznurem szeregi domów. Tępo patrzały one ciemnemi swemi szybami na ulicę i zdawało się, że za temi murami dawno już życia nie było i panowała śmierć. Tylko w jednym domu na placu rzęsiście pałały światłem okna, a było to wiecznie czuwające na niezmiennej straży — biuro pogrzebowe. Niesamowita pustka królowała w jaskrawo oświetlonych salach za temi oknami i nie mogłem zrozumieć dla kogo i na co płonęło tam światło... A mimo okien, bluzgając błotem, na gumach parokonek, wyginając się pięknie i obejmując swe damy za stan, migały sylwety oficerów i cywilów, spieszących z teatru do restauracyj- Patrzałem na to wszystko i nie mogłem pozbyć się wrażenia,



fot. Willinger, Wiedeń

Festiwal w Salcburgu: „Wielki teatr światowy“
Klöpfer jako żebrak

że przedemną w dalszym ciągu rozgrywa się „Buda jarmarczna“. Idąc dalej, widziałem, jak koło każdej latarni z pod nóg zadumanego przechodnia wyskakuje nagle niezauważony przez niego ciemny sobowtór, przedrzeźnia go, przegania szybko, rośnie i topnieje — chwilka jeszcze, a chwyci go za kołnierz — lecz kurczy się i rzuca mu się pod nogi... I nagle chwyta mnie lęk i wydaje mi się, że ja — to nie ja, a Pierrot, ten sam Pierrot, który stał niedawno przed zasuniętą kurtyną, grał tęsknie na fujarce i mówił, zwracając się do nas, którzyśmy przyszli do teatru, łaknąc widowiska: „Jest mi bardzo smutno. A was to śmieszy?...“

Czyż można żądać od teatru więcej? Czy rzuciwszy tego rodzaju uroki na widza—wielki mag teatralny, Meyerhold, nie dokonał cudu?

Witold Wandurski.

d. c. n.

Początki dramatu białoruskiego.

(Ciąg dalszy)

Najobszerniejszą i posiadającą najwięcej charakterystycznych cech z pośród dotychczas poznanych utworów białoruskich jest „Komedja“,[1]) znajdująca się we wspomnianym już zbiorku wileńskim ks Kajetana Moraszewskiego z r. 1787. Jest to utwór trzyaktowy, w którym bohaterem jest chłop, mówiący po białorusku; inne osoby używają języka polskiego. „Scena odprawuje się w polu blisko lasu“.

Akt. I. Chłop narzeka na swoją dolę, pracuje po całych dniach, „aż nohi aniemieli, ruk nie czuwać ad pracy“, a żona mało mu pomaga, lubi się bawić i upiwszy się, „u karczmie pad łankaju jak swinia kaczajetsa“. Wina w tem Adama, żę taka bieda, iż nie ma za co kupić sobie na zimę siermięgi, „a Pan adnak na toje niehledzić“. Przed narzekającym chłopem staje Żyd i żąda zapłaty za wódkę; wynika kłótnia, a następnie bijatyka, wkońcu żyd, otrzymawszy obietnicę zapłaty, odchodzi. Chłop dalej rozmyśla nad przewinieniem Adama[2]) i twierdzi, że gdyby nie jego grzech: „jab u Raju szto dzień pa pautarab garca z kwartaju i pławinkaju wypiwauby“; ojciec rodu ludzkiego powinien był nie słuchać kobiety, a trzeba ją było „wieraukaju“. Pojawia się djabeł z żydem; po wysłuchaniu skargi rozpoczyna szatan moralizowanie, a gdy chłop przekonywa się o jego rozumie, prosi go, by mu poradził, w jaki sposób może dojść do majątku. Djabeł proponuje mu pieniądze, jeżeli będzie milczał przez godzinę. Chłop godzi się na to, przychodzi więc do zakładu, którego świadkiem jest żyd! Djabeł napomina go, by dotrzymał zobowiązania, chłop utwierdza się w nadziei wygranej, lecz kiedy troje niewiniątek nie umie dostać się do nieba po spuszczonej z niego drabinie, popada w złość, pokazuje im, w jaki sposób należy to uczynić i przemawia przytem. Djabeł przychodzi po chłopa, ale na jego prośbę daje mu możność odbycia powtórnej próby.

Akt II. Chłop pojawia się na tem samem miejscu, co poprzednio i oczekuje djabła; nadchodzi żyd i znów upomina się o pieniądze, kiedy jednak ukazuje się djabeł, który chłopu robi wymówki, że nie miłuje Boga i bliźnich, że szemrze przeciw niemu i radzi mu, by wytrzymał powtórną próbę, żyd znika.

Pozostawiony sam Dziomka żałuje, że zgodził się na zakład, ale sądził, „szto małaja recz mauczać“, teraz jednak jego dusza „trasietsa markotnaja.“ Zjawia się żyd i obiecuje chłopu gorzałki, jeśli go ostrzeże i obroni przed djabłem; wieśniak cieszy się z obietnicy i przyrzeka udzielić obrony; djabeł przypomina mu, że zaraz uderzy godzina próby; chłop cieszy się z jego przestróg i wychwala jego zacność. W tej chwili nadchodzą trzej bracia: Aleksander, Kleofas i Zozymas i robią sobie wzajemnie wyrzuty, że z ich winy zmarł ich ojciec przedwcześnie; szukają następnie skarbu, pozostawionego przez ojca, podczas gdy chłop zżyma się w milczeniu, widząc, że nie umieją dostać się do lochu; wreszcie odzywa się do nich i pokazuje im, że do wnętrza można się przecisnąć bokiem. Djabeł wówczas triumfuje, że chłop przegrał zakład; Dziomka, przypomniawszy sobie zobowiązanie, milczy zawzięcie i opiera się djabłu, tak iż przychodzi do bójki Wreszcie djabeł szuka braci by ich wezwać na świadków, że chłop przemówił; bracia to potwierdzają. Na prośbę chłopa djabeł godzi się na trzecią próbę.

Akt III. Chłop boleje nad tem, że nie ma zwierzyć się komu na jak wielką próbę się naraził i poczyna żałować. Kiedy żyd zjawia się z gorzałką, obiecuje dać mu za nią połowę wygranej. Rozpoczyna się nowa próba: pokutujący, zdążający na pustynię, bierze napotkaną dudę za gada i widzi w tem przeszkodę do pójścia dalej. Chłop objaśnia pątnikowi, że jest to zwyczajna duda, gra na niej, a wówczas djabeł, pomimo skruchy i podsuwania za siebie żyda, zabiera go do piekła.

Komedja ta, jakkolwiek mieści się w niej wiele rozwlekłości i powtarzania, jest z wielu powodów znamienna. Poznajemy przedewszystkiem chłopa białoruskiego z jego wadami: jest gadatliwy, więc nie potrafi milczeć, a wskutek tego przegrywa zakład; pracuje bardzo ciężko, lecz żyje w nędzy, gdyż żona jego i on sam każdy zarobek przepijają w karczmie; nie posiada na tyle rozgarnienia, by zrozumiał, że wina leży w nim samym, lecz całą odpowiedzialność zrzuca na Adama. Tak obszernej charakterystyki nie spotykaliśmy dotychczas nigdzie.

Język, jakiego używa Dziomka, jest po-

---

[1]) В. Перетцъ — Къ исторiи польскаго... Извѣстiя от. рус. яз. и слов. И. А. Н, г. 1911, ks. 3, str. 274 i nast.

[2]) Już w XVII w. ten motyw obwiniania Adama był znany. W jednej sztuce o grzechu Adama i Ewy chłop powiada:

„Och, Adam, Adam! czy nie moch że ty chu dzimu abierucz uziawszy uzdouż Iewu apierczać, kab druchi raz iabłaka zakazanaka niakuszala; och Adam! Adam!“ (E. Θ. Карскiй, dz. cyt., 219—220).

prawny; komedja obfituje w wiele ludowych powiedzeń, zwrotów i obrazowych wyrażeń, z czego nietrudno wywnioskować, że autor był dobrze obznajomiony z językiem ludowym, życiem i charakterem ludu białoruskiego.[1]) Biorąc komedję z tego punktu widzenia, należy podkreślić jej dużą wartość.

Wreszcie trzeba zwrócić uwagę na djabła. Nie występuje on tutaj jako osobistość, szkodząca ludziom, przeciwnie jest on przedstawicielem tej warstwy społeczenstwa, która odznacza się znacznie szerszym horyzontem myśli od chłopa. Równocześnie jego zadanie polega na uczeniu moralności, a wskutek tego wypowiada on nieraz budujące myśli, a nawet karci chłopca, że bluźni przeciw Bogu. Sądzićby można, że postać tego rodzaju nie jest zgodna z pojęciami ludu i że raczej jest wytworem fantazji autora. Chodziło mu o przeprowadzenie pewnej myśli, a mianowicie, że i chłop, który obwinia Adama, iż nie umiał wytrzymać próby, sam nie wstrzymałby się od pokusy spróbowania zakazanego owocu. Djabeł więc bierze na siebie rolę tego czynnika probierczego.

Józef Gołąbek.

d. c. n.



fot. H. Bölm Wiedeń

Festiwal w Salcburgu: teatr świata
Wieśniak — Król — Mądrość

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Sprawa *Polskiego Instytutu Teatrologicznego Z. A. S. P.* posuwa się szybko naprzód. Ostatnio zatwierdził zarząd Z. A. S. P. regulamin instytutu, który ogłosimy w następnym numerze „Życia Teatru" tudzież powołał p. W. Brumera na stanowisko dyrektora. Dyr. departamentu sztuki p. Skotnicki przyrzekł subwencję rządową, czem przyczynił się do szybkiego uruchomienia instytucji. Obecnie zarząd Z. A. S. P. czyni starania o przyznanie przez magistrat warszawski lokalu, przylegającego do sal redutowych. Skoro lokal ten zostanie instytutowi przyznany, o czem nie należy wątpić, instytut teatrologiczny przystąpi do normalnych prac.

* * *

Na *konkurs dramatyczny,* ogłoszony przez prezydjum Lwowa nadesłano 100 utworów. W przyszłym tygodniu nastąpi ukonstytuowanie się sądu konkursowego.

* * *

W *Uniwersytecie warszawskim* odbędą się następujące wykłady z dziedziny teatru i dramatu w bieżącym roku szkolnym: „Starożytności greckie i rzymskie" (teatr grecki, ubiory greckie i uzbrojenie) — S. Cybulski i „Tragedja rzymska" — prof. G. Przychocki. Pozatem na wydziale prawnym M. Frenkiel będzie miał wykłady i ćwiczenia praktyczne z dziedziny dykcji i retoryki.

* * *

Jak wiadomo wystawienie „*Fausta*" zapowiedziały w tym sezonie dwa teatry: Narodowy (w przekładzie Zegadłowicza) i Polski (w przekł. Kościelskiego). Prawdopodobnie teatr Polski będzie musiał wobec tego zrezygnować z swego zamierzenia. Mniej znaną jest historja rywalizacji w sprawie wystawienia „Fausta" między dwoma teatrami miejskiemi. „Fausta" bowiem chciał wystawić teatr im. Bogusławskiego i za cenę tego zrzekł się wystawienia zapowiedzianego przez teatr Narodowy „Romea i Julji". Tymczasem teatr Narodowy, nie zważając na to, że siły reżyserskie w teatrze im. Bogusławskiego są daleko odpowiedniejsze dla opracowania „Fausta", zagarnął go „bratniej" scenie miejskiej.

TEATRY WARSZAWSKIE.

„Zygmunt August" opera w 7 obrazach T. Joteyki.— Nowy „Rigoletto".

Opera Joteyki jest utworem, napisanym dla szerokich mas. Autor ma poczucie efektu, potrafi oddziałać na tłumy nie pomysłowością i *twórczością,* lecz zręcznem przystosowywaniem motywów muzycznych do tła historycznego. „Zygmunt August" nie wnosi żadnych nowych wartości do naszej muzyki operowej,

[1]) Е.Ө.Карскій—dz. cyt., str. 230.

jest jednak dziełem miłem dla ucha i oka i dlatego spełnia swe zadanie: opery dla mas.

Rozpoczęcie sezonu nową operą polską jest czynem chwalebnym. Z pośród zespołu wyróżnić należy p. Zbolińską-Ruszkowską, której Bona była kreacją, potraktowaną nader szlachetnie. W małej roli Chodkiewicza roztoczył bogatwo swego głosu p. Mossakowski, który ostatnio wystąpił też poraz pierwszy w partji Rigoletta. Wykonał ją pod względem aktorskim całkiem poprawnie, nie zgrywał się, czem grozi zwykle ta rola, pod względem zaś śpiewaczym stanął na wyżynach wybitnego artysty. Nareszcie śpiewak ten zajął należne mu stanowisko w naszym zespole operowym.

W.

Inauguracja sezonu teatralnego w Łodzi.

W odnowionym gruntownie budynku teatralnym przy ul. Cegielnianej, z którego pomysłowość Frycza i zapobiegliwość dyr. Szyfmana uczyniła nietylko teatr z prawdziwego zdarzenia, ale teatr istotnie miły i gustowny, rozpoczęto nowy sezon, sezon, z którym Łodź łączy wielkie nadzieje.

Nadzieje te są w zupełności uzasadnione. Dyr. Szyfman jest dziś w Polsce besprzecznie najenergiczniejszym dyrektorem teatru, a równoczesne kierowanie przez niego dwoma teatrami w stolicy i teatrem łódzkim, nietylko nie będzie rozpraszało jego wysiłków, ale niejedno zadanie ułatwi. Bo n. p. jeżeli dekoracyj warszawskich nie będzie można zastosować w Łodzi, to jednak odpadnie duży wypadek na kostjumy, które bez przeszkody mogą być tu i tam używane. Pozatem może nastąpić wymiana sił aktorskich, dzięki czemu już niezadługo pozna Łódź „Świętą Joannę“ z Malicką w roli tytułowej. Bezpośrednim kierownikiem sceny łódzkiej jest dyr. Gorczyński, którego dotychczasowa działalność w teatrze daje zupełnie dostateczną gwarancję należytej opieki artystycznej nad teatrem łódzkim.



„Sen nocy letniej“ Scena 7 w teatrze miejskim w Łodzi.

Sezon teatralny rozpoczął się jak najszczęśliwiej. Wystawiono „Sen nocy letniej“ Szekspira, dając mu zupełnie nową, różniącą się zasadniczo od warszawskiej, inscenizację. W przeciwieństwie do widowiska w Teatrze Polskim w Warszawie, w którym główny nacisk położony był na stronę groteskową, reżyser Konstanty Tatarkiewicz wyszedł z założenia baśniowego i dzięki temu uratował to, co, mimo udziału wybitniejszych sił w przedstawieniu w Warszawie, znikło prawie w zupełności: uratował poezję i ten niezrównany czar prostej opowieści, tkwiący w arcydziele Szekspira.

Również koncepcja malarska Frycza była znacznie szczęśliwsza niż w Warszawie. W Warszawie zaprzepaścił Frycz w zupełności poezję lasu, tę najistotniejszą poezję „Snu nocy letniej“: w Łodzi stworzył Frycz las z baśni i ułatwił przez to szczere traktowanie poezji Szekspira.

I przyznać z zadowoleniem należy, że, z małemi wyjątkami, aktorzy łódzcy podołali zadaniu. wcielając się w zaczarowany świat legendy, że zapomnieli o nawyczkach realistycznych, tak szkodliwych w tego rodzaju baśni. Dlatego właśnie tem więcej może razila na rutynie jedynie oparta gra p. Kozłowskiej i nieszczere potraktowanie roli Puka przez p. Jarkowską, (Jakież niesamowite zwierzątko leśne stworzyła w tej roli w Warszawie Umińska!)

Pozatem jednak przedstawienie było całkiem harmonijne, przyczem szlachetną linją całości roli odznaczyła się szczególnie p. Gryf-Olszewska. Dużo wyrazu poetycznego dała w roli Hipolity znana nam z „Opowieści zimowej“ w teatrze Bogusławskiego p. Horecka. Wśród personelu męskiego jest dużo sił utalentowanych palma jednak pierwszeństwa przypada p. Woskowskiemu, który jako Spodek okazał dużo temperamentu artystycznego i humoru, dalekiego od hałaśliwej i narzucającej się przesady. Bardzo dobrym interpretatorem Pigwy był p. Ryszkowski. Wogóle wykonawcy ról rzemieślników zasługują na pochwałę, że nie przejaskrawiali postaci, dzięki czemu nie stali się głównemi osobami komedji (jak było w Warszawie), lecz stanowili zabawne intermedjum.

Jak z powyższego wynika, inauguracja sezonu w Łodzi pod dyrekcją Szyfmana i Gorczyńskiego powiodła się w zupełności.

Nowa dyrekcja znana z zapobiegliwości, mająca przytem ułatwioną pracę dzięki bezpośredniej łączności z teatrami dyr. Szyfmana w Warszawie, może spełnić w Łodzi misję prawdziwie kulturalną. Wystawieniem „Snu nocy letniej“ zaczęła ją pełnić jak najszczęśliwiej.

Wube.

„Głaz graniczny" w „Teatrze Nowym" w Poznaniu.

Emil Zegadłowicz „odkryty" przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie ma wobec Poznania również spory dług wdzięczności. Wprawdzie premjerę jego „Lampki Oliwnej" (dn. 31. marca b. r.) w poznańskim „Teatrze Polskim" poprzedziły przedstawie la krakowskie („Lampki" z 31. maja 1924 r. i „Alcesty" z 7. marca b. r.), ale zarówno krytyka, jak i sam autor, przyznała, że należytego ucieleśnienia wizji poetyckiej doczekał się Zegadłowicz dopiero nad Wartą. Teraz znów Poznań pierwszy pokusił się o wystawienie „Głazu Granicznego" Premjera dramatu (11. września b. r.) w „Teatrze Nowym" odbyła się nawet w warunkach dość niezwykłych. Dyrektor Szczurkiewicz, po przeczytaniu tomu 2. „Bibljoteki Dramatycznej", zapowiedział w jednym z wywiadów, że w nowym sezonie wystawi „Głaz graniczny" w „Teatrze Polskim". Od tej zapowiedzi minęło zaledwie kilka tygodni, kiedy nagle „Nowy" ogłosił „Głaz" jako premjerę, inaugurującą sezon. Konkurencja wyzyskała w tym wypadku sprytnie pobyt Stanisławy Wysockiej, która ma tę rzetelną zasługę, że wogóle pierwsza zajęła się w Polsce twórczością dramatyczną Zegadłowicza, a Wysocka skorzystała skwapliwie ze sprzyjającej okoliczności, że tym razem może rozporządzać o wiele lepszym materjałem aktorskim niż w Krakowie.

W rezultacie otrzymaliśmy bardzo ciekawe przedstawienie, które stało się najsilniejszym argumentem pięknie rozwijającego się dramatycznego talentu zdolnego pisarza. Nie myślę wyliczać tu literackich wartości „Głazu granicznego". Czytelnicy „Życia Teatru" i jego cennej „Bibljoteki" znają je chyba najlepiej. Zato zwrócę uwagę na zalety poznańskiej wizji scenicznej, które zadecydowały o artystycznym sukcesie przdstawienia. Zaraz pierwsze słowa Feli, granej przez Solską (dostatecznie silny dowód, że „okoliczności" sprzyjały) narzuciły widowni wrażenie wsłuchiwania się w piękną balladę o dziewczynie, która poprzez pogańskie tęsknoty zmierza do jedynego Boga. Wysocka zabiegała, aby całości nadać (i słusznie!) ów balladowy ton.

Toteż Roman (grany b. inteligentnie przez Brodniewicza) miał w sobie rysy baśniowego cygana, Wójtówna (wybornie oddana przez Korecką) wnosiła ze sobą niefrasobliwą pogodę, silnie kontrastującą z parną atmosferą, panującą w chacie, a nawet Rózia, w rzeczywistości gaździna, zupełnie niepodobna do Feli, mocującej się z duchem, wyrastała w mocnem ujęciu Arkawin do wielkości symbolu. Po takim przygotowaniu słuchacza zdaleka dał się słyszeć śpiew, niewyuczony, prosty kompanji idącej na Kalwarję, a potem na tle radosnych, bajecznie kolorowych strojów ludowych, pojawiła się Opętana, aby upiórną swą męka wstrząsnąć do głębi sercami. Akt drugi utrzymano w półcieniach. Zgrzyty starcia się Feli z Romanem, hałaśliwe wejście kamratów i komiczna scena z „inśpekcją" przeszła w dynamikę, kiedy z kolei Fela wtajemniczyła kamratów jak to trzeba „odwrócić świat na prawom strone w przepaście falsem prasnąć roz !-"

Udzielił się wtedy widowni nastrój jakiegoś błogiego oczekiwania i „od serca uciekła krew," poddano się echom stłumionej, chybotliwej melodji, wygrywanej na ustnej harmonijce do wtóru zbiorowemu lotowi ku opiewanej „ślebodzie" W księżycowej poświacie, w podniosłej ciszy, dokonywało się miłosne misterjum ludzi wolnych. Akt trzeci zaczął od nowej nuty. Opowiadanie Wójtównej o cudzie było pierwszą zapowiedzią zbliżającego się, nienazwanego jeszcze, lasu. Dialog Feli z Romanem kazał oczekiwać wyczuwanej już zbliska przemiany. Nadeszła wraz z Opętaną, „jasno - spokojno i dobrze," aby za wodę, podaną spalonym od bluźnierstw wargom, zapłacić Feli przestrogą. Teraz już wiemy, że Fela ulegnie duszy, Bogu wróconej, że pójdzie za śpiewem Kompanji. Wysocka sygestjonuje Felę swoją natchnioną świętością, jak przedtem utwierdzała w złem szałem. Fela przy końcu aktu zastyga nad trupem siostry jakby była posągiem ofiary Pada jej słowo samooskarżalne i wyzwalające: „lo!"

Powiedziano słusznie, że Wysocka rozróżniła w „Głazie granicznym" trzy stany rozwojowe ducha. Romana uznała za spętanego jeszcze, Feli pozwoliła rozwinąć skrzydła, Opętaną pokazała w locie. Co więcej gradację zastosowała też do aktów. W drugim wznieśliśmy się na skrzydłach tęsknoty do „wyśrybrzonego" granicznego głazu. W trzecim miłośnie patrzą w oczy z cudownego obrazu uniosły Felę, śladem nawróconej, wzwyż, w niebo ofiary. Instykt teatralny podyktował Zegadłowiczowi w „Głazie" kilka komicznych obrazów, co znów z wielkim taktem, celowo wyzyskała Wysocka Jedynym brakiem wieczoru było zubożenie Feli o temperament żywiołowy; zastąpiła go Solska nastrojową refleksją, w której bohaterce „Głazu," mimo mistrzowstwa artystki, nie zawsze było do twarzy. Premjerę przyjęto z wielkim uznaniem dla autora i dla jego świetnych tłumaczy. Nawet zaprzysiężony wróg poezji w teatrze, Marja - Jehanne Wielopolska, podziwiając (w „Dzienniku Poznańskim" z 12. 9.) stołeczny gest Poznania w wystawieniu „najlepszej bezprzecznie sztuki polskiej współczesnej, w obsadzie Wysocka Solska" mniej stanowczo, niż z okazji „Lampki Oliwnej", protestowała przeciw rzekomemu świętokractwu Widocznie szczery dramatyczny talent Zegadłowicza nawet jej teatrofobję przezwyciężył swą świeżością i siłą.

Stef. Papée.

POLONICA.

W nrze 32 miesięcznika francuskiego „Europe" z 15 sierpnia ukazało się bardzo obszerne i rzeczowe sprawozdanie z „Śmierci na gruszy" Wandurskiego. Autor podkreśla, że wartość tej sztuki polega nie tyle w scenariuszu, co „dans le dialogue plein d'esprit, d'allégresse, de moquerie, ou sé melent, de la manière

la plus originale, le mythe et l'actualité“. Zarzuca, że w całej konstrukcji najsłabiej wypadł akt trzeci. „N'inport, voila une des plus fortes pièces jouées à Cracovie depuis des années“.

W Belgradzie wystawiono w ubiegłym sezonie „Pannę Maliszowską“ Zapolskiej i „Aszantkę“ Perzyńskiego.

KRONIKA ZAGRANICZNA

FESTIVAL TEATRALNY W SALCBURGU osiągnął w tym roku wielki sukces. Reinhardt wystawił w tymczasowym budynku festiwalowym, przebudowanym z... ujeżdżalni „Wielki teatr świata“ Hofmansthala i „Cud“ Vollmöllera. Oba utwory wywarły wstrząsające wrażenie. Gotyk scenerji, skupione, świetne kreacje Rainera (śmierć), Klöpfera (żebrak) i i., a w „Cudzie“ lady Manners i mis Pinchot (zakonnica i Madonna), specjalnie zaangażowane do pantominy. Kreacje amerykańskich artystek stanowiły wielką atrakcję.

NOWY DRAMAT NORWESKI Wystawiony ostatnio w Oslo dramat Ronalda Fangena pt. „Wolny syn“ spotkał się z entuzjastycznem przyjęciem. Młody autor wprowadził na scenę pełne życia charaktery. Bohaterem dramatu jest Faerder, który w młodości pokochał gorącem uczuciem kobietę, w istocie nie mającą z nim wiele wspólnego. Gdy po latach szał miłości mija, Faerder poznaje swą omyłkę i walczy z żoną o syna.

KINO I TEATR. Austrjacki państwowy zarząd teatrów ma zamiar uruchomić wielki kinematograf, z którego czysty dochód pokrywać ma deficyty opery państwowej i Burgtheatru.

TEATRY BERLIŃSKIE stoją pod znakiem przegrupowań dyrektorskich. Przedewszystkiem wraca do Berlina Reinhardt, który kierować będzie trzema teatrami: Deutsches Theater, Kammerspiele i Komödie. Jessner, dyr. teatru państwowego i nowo utworzonej państwowej szkoły dramatycznej, obejmuje też dyrekcję teatru im. Schillera w Charlottenburgu. Dyr. Barnowsky obejmuje kierownictwo teatru „w der Koniggrätzerstrasse“, Komödienhausu i Trybuny. Dyr. Saltenberg kierować będzie pięciu teatrami: Deutscher Künstlertheater. Theater am Kurfürstendamm, Theater in d. Kommandantenstrasse, Berliner Theater i Operettentheater. Kwestja kilku teatrów jest jeszcze nierozstrzygnięta a w dyrekcji policji zalega ni mniej ni więcej tylko 20 podań o koncesje.

DRAMAT KELLERMANNA pt „Die Wiedertäufer von Münster“ zostanie wystawiony w teatrze w Dessau.

Jeszcze o egzaminach aktorskich.

Redakcja „Życia Teatru“ otrzymała od kierownictwa Reduty następujące pismo:

„Szanowny Panie Redaktorze! Z powodu wzmianki, tyczącej się Instytutu Reduty w artykule „Egzaminy aktorskie“ (Nr. 31—34 „Życia Teatru“) mamy zaszczyt podać następujące wyjaśnienie z uprzejmą prośbą o łaskawe zamieszczenie go w „Życiu Teatru“. Na egzamin do Z. A. S. P. w r. b. Instytut Reduty nie wysłał ze swej strony ani jednego ze swych wychowańców. Osoby, które się stały przyczyną nieporozumienia nie zdawały nawet egzaminu wstępnego do Instytutu. Kierownictwo Reduty złożyło już dawniej w tej sprawie ustne wyjaśnienie zarządowi Z. A. S. P. Bardziej szczegółowe oświetlenie wniosku Komisji egzaminacyjnej umieścimy w jednym z najbliższych numerów własnego pisma, które zamierzamy wydawać w niedalekiej pszyszłości. Prosimy przyjąć wyrazy szacunku i poważania W im. kierownictwa Reduty Juljusz Osterwa. Mieczysław Limanowski. Sekretarz: Marja Wiercińska.

OD ADMINISTRACJI.

CELEM UNIKNIĘCIA ZWŁOKI W WYSYŁCE „ŻYCIA TEATRU“ UPRASZA SIĘ O JAKNAJRYCHLEJSZE WPŁACENIE PRENUMERATY ZA KWARTAŁ CZWARTY.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu tego 50 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 4 PAŹDZIERNIKA 1925 R. Nr. 40

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Zadania Instytutu Teatralnego.

II.

Wzorowo zorganizowana bibljoteka będzie najważniejszem działem Instytutu Teatralnego. Stać się może nieocenionym warsztatem pracy nie tylko dla badaczów i teatrologów, ale przedewszystkiem dla bezpośrednich współpracowników teatru: reżyserów, dyrektorów, kierowników literackich i dekoratorów, wreszcie — aktorów.

Obok bibljoteki inicjator proponuje założenie w Instytucie muzeum teatralnego. Myśl tę rozwinął w dwóch artykułach p Horzyca a wita ją również z entuzjazmem p. Świerczewski. Czy istotnie jest to jedno z naszych najpilniejszych zadań w dziedzinie teatralnej? Bardzo wątpię.

Zabytki muzeum teatralnego gromadzić musimy z całą ostrożnością i rozwagą Nie powinno ono być lamusem, ale obrazem naszych samodzielnych usiłowań twórczych w przeszłości. Tradycji teatralnej nie posiadamy żadnej; każde pokolenie żyje chwilą bieżącą. Najświetniejsze przedstawienia trwają u nas od premjery do premjery a potem giną w niepamięci Dopóki ten system pracy nie ulegnie w naszych naczelnych teatrach radykalnej zmianie, „muzeum teatralne" będzie instytucją zawieszoną w powietrzu. Musimy utworzyć żywą linję rozwojową teatru polskiego, a muzeum stanie się plastycznem odtworzeniem tego rozwoju. Słyszę o projekcie gromadzenia w muzeum makiet dekoracyjnych. Nic łatwiejszego, jak uledz sugestji, że zbiór takich makiet może być celowy i pożyteczny. Makieta, przez swą miniaturowość, rzadko kiedy odtwarza istotne walory dekoracyjne Dopiero na pełnej scenie, przy odpowiedniej grze świateł, przy plastyce ruchów aktorskich i uzgodnieniu wszystkich elementów przez reżysera, ocenić można należycie wartość dekoracyj. Gromadzenie makiet wymaga dość znacznego lokalu a służyć może dla zaspokojenia ciekawości roztargnionego widza muzealnego. Unikać również trzeba rapperswilizmu t. j. sentymentalnego zbierania „pamiątek" po sławnych aktorach i aktorkach, bo taka kolekcja nie będzie miała nic wspólnego z historją teatru w Polsce. Tak samo jak w bibliotece Instytutu Teatralnego, dział obcy winien być ograniczony do rozmiarów czysto instrukcyjnych tj. zawierać dokumenty ilustracyjne do historji teatru i sztuki dramatycznej



Fot. J. Malarski

K. Kamiński jako kapelan w „Damach i huzarach" Fredry

na świecie, ze szczególnem uwzględnieniem najważniejszych tej sztuki przejawów. Zabytki innatura gromadzić należy jedynie w dziale polskim a gromadzić z najsurowszym krytycyzmem.

Śród zamierzeń Instytutu wymieniono również wydawnictwa. Program tych wydawnictw powinien być przedyskutowany jaknajszczegółowiej. Jasnem jest, że Instytut, w rzadkich jedynie wypadkach, może wydawać utwory dramatyczne. Misji tej podejmie się tylko wówczas, gdy będzie chodziło o wzorowe opracowania tekstów dla użytku scen tj. z objaśnieniami i komentarzami dla reżyserów i aktorów. Przedewszystkiem jednak Instytut dążyć musi do odtworzenia pełnej historji teatrów w Polsce dawnej j dzisiejszej. W tym celu, w programie jego wydawnictw, znaleść się winny prace następujące:

1) Bibljografja wszystkich utworów dramatycznych, ogłoszonych drukiem w języku polskim. Bibliografja taka musi być ułożona systematycznie i naukowo. Spis sporządzony przez Estreichera, zawiera repertuar sceny polskiej od roku 1750 do 1871, zarówno dzieł oryginalnych, jak tłomaczonych. Spis ten, pomieszczony w „Bibliografji XIX w", wydany został oddzielnie zaledwie w 50 egzemplarzach, stanowi przeto wielką rzadkość. Mamy w nim 3800 utworów scenicznych, ułożonych według nazwisk autorów, bez podania nazwiska wydawcy. Instytut Teatralny musi spis ten uzupełnić utworami z przed r. 1750 oraz sztukami, ogłoszonemi w ciągu ostatnich 54 lat.

2) Odtworzenie w specjalnej monografji pełnego repertuaru najważniejszych scen polskich, a przedewszystkiem: a) teatru Narodowego, teatru Rozmaitości i dzisiejszego teatru Narodowego; b) teatru Polskiego i Małego oraz teatru Bogusławskiego w Warszawie; c) teatrów w Krakowie, Lwowie, Poznaniu, Wilnie i Łodzi.

3) Przedrukowanie dzieła Estreichera p. t „Teatra w Polsce", które po ogłoszeniu trzech tomów, zostało przerwane w r. 1879. Dzieło to, wydane w stu egzemplarzach, również stanowi rzadkość antykwarską. Dowiadujemy się z radością, że syn sławnego bibljografa, rektor St. Estreicher posiada dalszy ciąg manuskryptu tego dzieła i gotów go ofiarować Instytutowi Teatralnemu.

4) Wydanie wyczerpanej a ważnej pracy St. Windakiewicza p. t. „Teatr Ludowy w dawnej Polsce", wydanej przed 23-ma laty przez Akademję Umiejętności.

5) Sporządzenie przez specjalistę i wydanie zwięzłej historji teatru w Polsce, której brak uczuwamy wszyscy. Monografja taka winna mieć charakter podręcznika, obowiązującego w naszych szkołach dramatycznych. Wolna od pedantyzmu i zbędnego gromadzenia szczegółów, winna w zarysie syntetycznym przedstawić przedewszystkiem dzieje polskiego teatru i polskiej sztuki aktorskiej.

6) Wydanie historji sztuki inscenizacyjno-dekoratorskiej w Polsce (z ilustracjami). Monografja taka zwrócić musi przedewszystkiem uwagę na twórcze poczynania naszych dekoratorów.

7) Sporządzenie i wydanie słownika aktorów polskich od najdawniejszych czasów do chwili obecnej. Słownik taki zawierać powinien życiorysy aktorów, z wymienieniem najważniejszych ról oraz syntetycznych ocen krytycznych ich działalności.

8) Wznowienie dawnej, przerwanej niestety tradycji t. j. wydawanie stałego „Rocznika sceny polskiej". Wydawnictwo takie powinno dać pełny obraz pracy teatralnej w Polsce w ubiegłym sezonie czyli zawierać winno: szczegółowy repertuar wszystkich teatrów polskich, portrety artystów, dyrektorów, reżyserów, dekoratorów; reprodukcje najciekawszych inscenizacyj dekoracyjnych; wizerunki teatrów i sal teatralnych; bibljografję wydawnictw i czasopism teatralnych i t. d.

9) Czasopismo perjodyczne Instytutu Teatralnego, roztrząsające wszelkie zagadnienia z zakresu sceny zarówno polskiej, jak obcej.

Organizacja tych wydawnictw zajmie niewątpliwie kilka lat pracy. Wykonanie ich zasadnicze i gruntowne może dać racjonalną podstawę do rozwoju Instytutu. Chodzi jeszcze o zagadnienie natury najważniejszej a mianowicie: jak zorganizować Instytut, ażeby nie był martwą, oderwaną od współczesnego życia teatralnego placówką? jak stworzyć z niego żywy czynnik kultury scenicznej? Zastanowimy się nad tem w następnym numerze „Życia Teatru".

Jan Lorentowicz.

Polski Instytut Teatrologiczny a prasa.

Sprawa Polskiego Instytutu Teatrologicznego spotkała się z żywem zrozumieniem naszej prasy. Zwłaszcza podkreślić musimy życzliwe stanowisko „Kurjera Czerwonego", który ogłosił dwa informacyjne artykuliki: „Troska o losy teatru, przeżywającego głęboki kryzys powołuje do życia Instytut Teatralny"

i „Uniwersytet sceny polskiej. Pod egidą Z.A.S.P. powstaje Polski Instytut Teatralny". Cały szereg pism stołecznych i prowincjonalnych ogłosił notatki informacyjne o Instytucie. Większe artykuły ogłosili: A. Zagórski w „Przeglądzie wieczornym" (nr. 183), E. Świerczewski w „Echu warszawskiem" (nr. 260), i Stef (Papee) w poznańskim „Przeglądzie Porannym" z 23 września.

A. Zagórski zaznajamia czytelników z organizacją Instytutu i pisze: „Powtanie Instytutu Teatralnego zapowiada się dodatnio. Wszystko można spaczyć oczywiście. Najlepszym tego dowodem jest nasze życie teatralne. Przypuszczać jednak należy, że do Instytutu Teatralnego nie wtargnie żywioł ambicji politykarskich, wykrzywiający kręgosłup każdej u nas sprawy. Bronić tu będzie wstępu fachowość zagadnień, oddalenie od bezpośrednich rezultatów i umiłowanie pracy kulturalnej, koniecznej, by działalność Instytutu przyniosła plon istotny. Ważności Instytutu Teatralnego nie trzeba dowodzić. Jest ona jasną dla każdego, kto rozumie, że teatr nie jest tylko zabawą, ale także rzeczą kultury i więcej jeszcze, dużej wagi zjawiskiem społecznem".

E. Świerczewski w obszernym artykule, poświęconym działalności W. Brumera, podaje również organizację Instytutu i plany jego na najbliższą przyszłość i podnosi zasługę Z.A.S.P., który ideę Brumera wciela w czyn. „Brak muzenm przy teatrach warszawskich — czytamy — jest karygodny. Giną akta, dokumenty niszczeją, zaś przyszły historyk inscenizacji nie znajdzie żadnych nieomal materjałów archiwalnych". Zapobiegnie temu stworzenie Instytutu. Następnie Świerczewski zwraca uwagę, że pod tym względem nietylko zachód, ale i „Rosja jest tu znowu zawstydzającym dla nas przykładem", przyczem wymienia cały szereg bibljotek i muzeów teatralnych u naszego wschodniego sąsiada. „Należy mieć nadzieję — kończy Świerczewski — że wszystkie czynniki od których to zależy, pospieszą z pomocą dziełu, które może mieć bardzo doniosłe znaczenie dla naszej kultury artystycznej".

Stef (Papee) pisze w „Przeglądzie Porannym" m. i.: „Doszło do tego (daj Boże) przełomowego momentu w historji aktorstwa polskiego w okolicznościach, które zasługują na zapamiętanie", poczem podaje historję rozwoju myśli „instytutowej" od chwili ogłoszenia w „Wiadomościach literackich" artykułu Brumera p. t. „W sprawie stworzenia Instytutu Teatralnego", poczem podaje plan działania Instytutu w czasie najbliższym i w przyszłości, „Tymczasem — pisze autor — możemy choćby w bardzo małym zakresie przyczynić się do założenia Instytutu Teatralnego. Apeluję więc przedewszystkiem do osób prywatnych, o których dobrze wiem, że posiadają zbiory, niejednokrotnie b. ciekawe i cenne, aby zainteresowały się Instytutem... Pięknym podarkiem dla muzeum mogą być rysunki, reprodukcje, drzeworyty, fotografje, makiety, afisze, instrumenty i t. p., słowem wszystko, co o dawnym czy współczesnym nam teatrze mówi, co nadaje się do zbiorów historyczno-teatralnych i do archiwum. W samym Poznaniu... znalazłoby się sporo przedmiotów o znacznej wartości muzealnej. Na tak piękny giest poparcia Instytutu Teatralnego powinien się Poznań zdobyć".

Piękny ten apel powtarzamy i kierujemy go pod adresem wszystkich miast polskich.

Dary należy tymczasowo przesyłać pod adresem „Życia Teatru" (Ul. Emilji Plater. 33 m 5.) tudzież Z.A.S.P. na ręce referenta artystycznego Związku, wiceprezesa Jastrzębca. (Aleje Jerozolimskie 39.)

Ewolucja Meyerholda.

(Ciąg dalszy).

4. „MUSI TO BYĆ CZŁEK CIEKAWY, SKORO WSZYSCY GO ŁAJĄ..." „DON JUAN" I „MASKARADA".

Okres „teatru umownego" Meyerholda był ściśle związany z prądem literackim, zwanym symbolizmem. Symbolizm, operujący wyłącznie niemal liryką, mistyką i kontemplacją, „akcją wewnętrzną", którą chciał zastąpić ruch zewnętrzny—dokonał w dramacie rewolucji. Meyerhold, zawsze konsekwentny, doszedł do ostatnich granic w inscenizacjach symbolicznych, głosząc tezę „nieruchomego teatru", w którym aktor był nawet zbyteczny, bo go można było zastąpić marjonetką. Istotnie, w niektórych sztukach kazał Meyerhold stawać aktorom nieruchomo wzdłuż rampy i martwym głosem recytować „kwestje", nie reagując drgnieniem żadnego muskułu. Iść dalej w tym kierunku nie było już sensu. Wystawiwszy kilka jeszcze dramatów symbolistów rosyjskich — Sołłoguba, Remizowa, Andrejewa — w umownie-ekstrawagancki sposób — Meyerhold napotkał sprzeciw ze strony Komisarzewskiej i innych aktorów. Wreszcie pokłócił się, Komisarzewska zaprosiła na miejsce Meyerholda Jewreinowa, lecz po kilku miesiącach teatr został zlikwidowany.

Tymczasem — wkrótce po ustąpieniu z teatru Komisarzewskiej—Meyerhold dostaje zaproszenie na stanowisko reżysera w cesar-

skich teatrach petersburskich. Było to niespodzianką dla cąłego światka teatralnego, króry w Meyerholdzie widział tylko warchoła, nieznośnego w pracy reżyserskiej. Opowiada o tem engagement ówczesny dyrektor teatrów cesarskich, W. A. Tielakowskij:

„Kiedy malarz Gołowin przyszedł do mnie do gabinetu i zakomunikował, że Meyerhold z teatru W. Komisarzewskiej został zwolniony — bo tam o mało wszystkich nie powystrzelał, do te o stopnia zapalił się do nowatorstwa — to ja, nie naradziwszy się nawet ze specjalistami, z którymi zawsze naradzałem się w kwestjach artystycznych, poprosiłem Gołowina, by raczył zawezwać do mnie Meyerholda—a gdy mnie spytał, poco—odpowiedziałem, że musi to być człek ciekawy, skoro wszyscy go łają"*). Na drugi dzień Meyerhold, bardzo zdziwiony mem wezwaniem, przyszedł i był, prawdopodobnie, jeszcze bardziej oszołomiony, gdy wychodził z mego gabinetu, jako przyjęty już na służbę (!) do rządowego teatru.." Jeśli się zważy, że miało to miejsce na kilka lat przed wojną i że Tielakowskij był zwykłym „czynownikiem" carskim — jest się czemu dziwić. Wyobraźmy sobie, dla porównania, że dyrektor Rostkowski angażuje na kierownika literackiego do Teatru Narodowego (a taką rolę w Rosji odgrywał Teatr Aleksandryjski)—St. Ig. Witkiewicza!

Teatr Aleksandryjski dawał Meyerholdowi możność pracy ale, oczywiście, nie mógł dopuścić, by pełna tradycji scena rządowa stała się laboratorjum karkołomnych eksperymentów zawadjackiego reżysera. Meyerhold zaś nosił się z projektem przemiany teatru w budę jarmarczną, w „bałagan"; a że pracą zarobkową nie obciążano go zbytnio, poprzestając na oddaniu mu do reżyserji jednej sztuki w sezonie, więc Meyerhold przeniósł całą energję poszukiwań teatralnych do swego studio — „Domu Intermedjów" (1910 — 1911). Tem nie mniej, nawet przedstawienia oficjalne na scenie rządowej, kierowane przez Meyerholda, nie pozbawione były wybitnego piętna oryginalności. W inscenizacjach swych na deskach Teatru Aleksandryjskiego kierował się Meyerhold zasadą teatralności i podkreślonej widowiskowości. Warto tu wspomnieć dwie — epokowe, w swoim rodzaju—prace jego: „Don Juana" Moliera i „Maskaradę" Lermontowa. W obydwu inscenizacjach Meyerhold korzystał z twórczej współpracy dekoratora Gołowina.

O Meyerholdowskiej inscenizacji „Don Juana" (1911) wyraził się pono dzisiejszy doyen Komedji Francuskiej Silvain, bawiący wówczas w Petersburgu: „Chociaż jest to nie zupełnie ten Don-Juan, któregośmy przywykli widzieć, lecz inscenizacja ta jest nie tylko bardzo ciekawa, lecz wprost wybitna i gdyby ją zaprodukować u nas w Paryżu, możnaby na tem sporo pieniędzy zarobić".

Meyerhold nie dążył bynajmniej do stworzenia spektaklu w stylu Komedji Francuskiej ani nie chodziło mu o rekonstrukcję historyczną przedstawień moljerowskich. Raczej kusiło go oddanie kwintesencji, zachowanie *ducha* gala-przedstawienia na dworze Ludwika XIV—i w tym celu reżyser nadał całemu przedstawieniu lekki charakter taneczny, korzystając z tego, że Moljer wyposażył swego bohatera w cechy fruwającego nad życiem senieur'a—eleganta.

A więc przedewszystkiem w kostjumach zastosowano barwny przepych perfumowany, nie uganiając się zbytnio za ścisłością historyczną. Oryginalność tego widowiska polegała jednak przedewszystkiem na gruntownej zmianie wyglądu sceny i wszystkich akcesorjów: było to coś zupełnie niepodobnego do tego, cośmy przywykli widzieć w naszych teatrach.

Kurtynę i rampę usunięto. Półokrągłe proscenium wysunięto daleko wgłąb widowni. Scenę oświetlono kandelabrami olbrzymich rozmiarów, stojącemi wprost na podłodze, oraz żyrandolami u sufitu, a specjalni łokaje przychodzili podczas antraktów, wobec publiczności, poprawiać knoty autentycznych (nie elektrycznych) świec. Widownia oświetlona była żyrandolami (elektrycznemi) przez cały ciąg przedstawienia a giorno i tylko w momentach patetycznych ściemniano nieco światło, co wzmacniało wrażenie. Dwaj suflerzy, w perukach i kostjumach stylowych, wobec publiczności wychodzili z za kulis i siadali z obydwóch stron sceny za wykwintne parawany, przyczem widzowie mogli zauważyć, jak suflerzy, by móc podpowiadać, odsuwali firaneczki na okienkach.

Gdy aktorom według scenarjusza sztuki wypadło usiąść, lokaje w liberjach podawali im fotele. Zabawni, z wenecka ubrani murzynkowie, pomagając w zakresie rekwizytów, wybiegali w końcu każdego aktu na proscenium i dzwoniąc małemi szklanemi dzwoneczkami chińskiemi zawiadamiali publiczność: „Antrakt!" Kiedy kamienny posąg komandora wkraczał do sali—murzynkowie z krzykiem przerażenia chowali się pod stół, nakryty do biesiady. W innych szczegółach stosowano tę samą metodę umownej teatralności: ogień ziejący z piekieł oddany był jawnie po-butaforsku, a gdy osoby dramatu odbywały podróż — aktorzy poprostu posuwali się zwolna

*) Podkreślenie moje —Cytuję pd. wspomnianego dzieła: „Russkij tieatr naczała XX wieku".

wzdłuż olbrzymiego owalu proscenium, rozmawiając w trakcie podróży z publicznością. Ruchy wszystkich aktorów — z wyjątkiem Warłamowa (Sganarela) — przepojone były lekką tanecznością i wytworną gracją, jak gdyby w takt ukrytej muzyki Lully; ten sam powietrzny i beztroski rytm dźwięczał w djalogach.

Całą scenę obramowano specjalnym portalem, w kolorycie i rysunku oddającym istotę najbardziej ulnbionych za Ludwika XIV wzorów i barw. Ogólna tonacja zestrojona była harmonijnie z kostjumami i tłem (panneaux): były tu wszystkie odcienie koloru czerwonego, od bronzowego i złotego do prawie—fioletowego, co nadawało scenie wyjątkowo paradny wygląd.

Meyerholdowska inscenizacja „DonJuana“ stała się ewenement'em: od tego czasu inni reżyserzy: Komisarzewski, Stanisławski nawet - traktować poczęli Moljera z tej właśnie, widowiskowej, strony.

W innym stylu—ponuro-romantycznym—inscenizował Meyerhold „Maskaradę“ Lermontowa. Do spektklu przygotowywano się w ciągu 2 lat—dużo dyskutowano, dużo wypito - aż wreszcie premjera wypadła w lutym 1917 r. — właśnie w okresie pierwszych dni rewolucji. Tem jeno wytłómaczyć można pewną obojętność, z jaką przyjęło ten niezwykły spektakl w Petersburgu.

Z koncepcji widowiska wychodził Meyerhold z tytułu oraz z faktu, że scena centralna istotnie odbywa się na maskaradzie. Całą sztukę potraktował reżyser jako maskaradę życia; kręcą się po scenie figurynki groteskowo-ponure, cierpi bohater, parodjujący demona—a wszystkiem rządzi zagadkowy Nieznajomy, symbol Losu. Realność zatraca kontury, niepostrzeżenie przechodzi w fantastykę, prawda występuje w masce, obłuda przegląda się w spaczonem lustrze. M a s k a W e n e c k a (bauta) i l u s t r a — a wszystko w trupiem świetle świec woskowych oto s t y l tego widowiska: romantyczna Wenecja karbonarów...

Dla „Maskarady“, podobnie jak dla „Don Juana“, całkowicie przebudowano scenę Po obu stronach portalu stało coś w rodzaju wieżyczek, połączonych krętemi schodami z lożami i proscenium Środek sceny zajmowała sala redutowa. Ruch mas - gości karnawałowych — ruch stale wzrastający w szalonem c r e s c e n d o posuwał akcję do kulminacyjnego punktu tragizmu, kiedy maszkary, otaczające Arbenina z żoną, stają się niesamowite, wprost koszmarne. Niby Los prześladuje zazdrosnego męża — a on się miota w kole swych podejrzeń, w kole tańczących. Maski małpują, przedrzeźniają go, zwęża się fatalny krąg taneczny, figury kontredansa nabierają dziwnego jakiegoś i groźnego znaczenia — aż wszystko zaczyna się kręcić w obłąkanym korowodzie, w korowodzie zjaw i widm, których się pozbywa zazdrośnik, trując niewinną swą żonę.

(d. c. n.). *Witold Wandurski.*

Początki dramatu białoruskiego.

(Dokończenie)

Na wzór Jezuitów wprowadzono też, jak była o tem wyżej mowa, zwyczaj odgrywania komedyj w szkołach prawosławnych. Ciekawe są dwa intermedja, pochodzące z byłego seminarjum duchownego w Smoleńsku. W pierwszem z nich występuje pijany chłop i w dłuższym monologu uskarża się na żonę, która wysłała go z domu do miasteczka Lubawiczi; przychodzi jednak do wniosku, że nic w tem dziwnego, gdyż: „prawdy, ja star, a jana babionka w sile“. Został on zakuty w kajdany, gdyż, przyszedłszy do kościoła



Fot. Rubens

„Głaz graniczny“ Zegadłowicza w teatrze Nowym w Poznaniu (Wysocka — Opętana, Solska — Fela)
Sztuka ta ukaże się niebawem w Teatrze Odrodzonym w Warszawie.

katolickiego, „nieprzystoynych naczynył furiy“. a mianowicie, słysząc muzykę, zaczął tańczyć, Syn, widząc ojca w kajdanach, rozkuwa je, lecz naraża się tym sposobem na gniew i oburzenie Polaka. Wywiązuje się kłótnia, która kończy się pobiciem Polaka.

Intermedjum to z poznanych białoruskich jest jedyne w swym rodzaju. O ile poprzednio spotykaliśmy się z chłopem unickim, o tyle tutaj mamy do czynienia z prawosławnym, który nie wie, jak zachować się w kościele katolickim, gdzie słyszy muzykę, nieznaną w cerkwi. Znamienniejsze wszakże jest to, że w tej scence zaznacza się wyraźna niechęć do polskiego elementu. Polak pilnuje tutaj tego, by chłop został ukarany, ale zato zostaje obity i wyszydzony. Ten stosunek niechęci narodowej mógł się ujawnić pod wpływem ukraińskich intermedjów jak była mowa wyżej — w których dość często, podobnie jak i w wertepach, Polak jest obijany np. w intermedjum: „Kozak, Lach i Moskal".

W drugiem smoleńskiem intermedjum opowiada Swirid sąsiadowi Zmitrokowi, że kazano mu iść do spowiedzi. Nie umie się spowiadać, odpowiada więc powtarzaniem pytań księdza, za co ten „sia mienie i manisty nałożiw". Nie podoba mu się ten przymus odprawiania spowiedzi, wobec czego uskarża się:

„Szto naszi baćki i priedki żiwali, chlieb rablali, zemlju pachali a jetaj uspawiedzi nawiek any nie znawali, a takiż błagodarny bywali".

Zmitrok jest tego samego zdania i chwali modlitwę przodków, którzy „maliwalisia po prostaćkomu, a nie po piśmiannomu". Na dowód wartości modlitwy przodków przytacza jedną z nich, rozpowszechnioną w podobnym rodzaju do dnia dzisiejszego:

„Sława ciabie, Hospodzi, suszczuju. czasniejszuju, izbranny wajawoda, radujsia niawiesta, usi cziny manaszeskija, swiataja trapieza, iskriasienaja pobiadzitelju, Michaiły proroka i Mikoły muczenika, trech swiacicielej, Kuzmu i Dzialida, zastup i na carstwa mianie, Zmitraka, i podrużnieu, Piekłu Nescierawnu, i kała i dwara i skacinki i szarscinki, alaluj nas da kanca wieka. Amin. I szarpni, Hospodzi, pa duszi i pa ciełu, pa żonki i pa dzietkam, swiatoje siahodni, swiatoje i zawtrie".

Rozpatrzenie tych urywków dowodzi, że język białoruski tych dwóch intermedjów jest przepojony wielu rusycyzmami; da się to wytłumaczyć może także tem, że obydwie scenki były napisane cyrylicą, przez co mogły się zatrzeć niektóre właściwości fonetyczne mowy białoruskiej.

Myśl zasadnicza w drugiem intermedjum jest dość znamienna. O ile w polsko-białoruskich intermedjach była pochwała wiary katolickiej lub unickiej, o tyle w omawianem jest wyraźna obrona prawosławia. Stanowisko takie jest całkiem zrozumiałe.

Podobnie jak do intermedjów polskich, tak i do ukraińskich wprowadzano często Litwina—Białorusina, przemawiał on zwykle po białorusku. Za najstarsze należy uznać pierwsze intermedjum, podane w szkolnym dramacie na Boże Narodzenie Mitrofana Dowhalewskiego p. t. „Комическое дѣйствіе"[1]) z r. 1736. W intermedjum tem, noszącem nazwę „Поляк-астрольог між українськими селянами", szlachcic polski, przemawiający w swym języku, występuje jako oszust i szarlatan, z którego szydzą chłopi ukraińscy Przychodzi do niego po radę także Białorusin, mówiący go białorusku. Zapytuje astrologa, czy wie, ile ma w ulu pszczół, czy są żywe, czy nie dobrał się do nich niedźwiedź i kiedy trzeba zasiać groch. Pytania tego rodzaju wywołują w astrologu oburzenie.

W drugim szkolnym dramacie Dowhalewskiego p. t. „Власнотворный образ человікалюбія божія" z r. 1737 jest intermedjum „Білорус у тенетасе". Dwaj chłopi spierają się o to, gdzie zarzucić sieci, a nawet o mało nie przychodzi do bójki, lecz trzeci sąsiad ich łagodzi. Zarzucają więc sidła w lesie; wówczas nadchodzi Litwin, który chce obejrzeć pszczoły w barciach i wpada w sidła. Chłopi biorą go za zwierza i biją go, gdy jednak nadchodzi trzeci chłop, wstrzymuje ich i pokazuje, że w sidła popadł nie zwierz, ale człowiek. Synowie Litwina przyprowadzają go do przytomności, a wówczas opowiada, że był na tamtym świecie i zdaje sprawę z tego, co tam widział.

Motyw wizji świata zaziemskiego, podobnego do ziemskiego, jest w opowieściach ludu ukraińskiego dość rozpowszechniony; możliwe, iż u nas jest on ludowi nie obcy, a w ten sposób „Zachwycenie" T. Lenartowicza mogłoby raczej w tych opowieściach mieć źródło natchnienia, a niekoniecznie tylko w „Boskiej Komedji".

Wreszcie w zbiorku rękopiśmiennym D. M. Szczerbakowskiego z r. 1771 — 1776 mieści się ukraińskie intermedjum na Boże Narodzenie. Wśród innych postaci ludowych występuje także Litwin, który śpiewa o Narodzeniu Pańskiem po białorusku; nadchodzi na to cygan, którego chłop prosi o radę, jakby wrócić do zdrowia; zachorował mianowicie, objadłszy się kutji, a chciałby ozdrowieć, by podjeść sobie, bo jeszcze „po horszkach hucia stoić". Cygan wróży mu, że niema obaw co do jego zdrowia.

Tak więc przedstawiają się w całości początki dramatyczne w literaturze białorus-

[1]) Михайло Возняк — Початки українськоï комедії (1619—1819), Lwów 1920, str. 50—52.

kiej. Widzimy z rozwiniętych powyżej uwag, że rozwój jej rodzi się z pobudek ze strony polskiej, co dowodzi dużej ekspansji kulturalnej Polski na Wschód.

Zaznaczyć jednak trzeba, że o ile w polskiem piśmiennictwie widać związek teatru szkolnego z późniejszym teatrem publicznym dzięki Bohomolcowi, który działalność swą komedjopisarską rozpoczął w konwikcie szkolnym, trzymając się tradycji dramaturgji konwiktowej, a ro winął ją potem w teatrze królewskim, o tyle w białoruskiej literaturze związku z rozwojem teatru świeckiego niema. Nie rozwinął się on bowiem na Białorusi i dopiero w połowie XIX w podkład do rozwoju świeckiego białoruskiego dramatu daje Wincenty Marcinkiewicz[1]).

Józef Gołąbek.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Narodowy: „Damy i huzary“ komedja w 3 aktach A. Fredry.

Cechy istotnie polskie nadaje „Damom i huzarom“ przedewszystkiem interpretacja aktorska, bo sam tekst nie ma w sobie tych rasowych elementów, o których wspominał w pięknem przemówieniu premierowem A. Grzymała Siedlecki. „Damy i huzary“ mogłyby być tak samo komedją np. francuską jak polską. Polską są—dzięki aktorom. Tężyzną sarmacką kipiała kreacja Frenkla jako majora, świetny, niezrównany typ kapelana dał Kamiński, Juracz dał zabawną postać rotmistrza nie tyle trwożącego przed kobietami, ile wobec nich onieśmielonego. W przeciwieństwie do „Huzarów“ — „Damy“ d ły przedstawienia w duchu farsy francuskiej.

Teatr im. Bogusławskiego: „Jak wam się podoba“ komedja w 7 obrazach W. Szekspira.

Schiller i Zelwerowicz zmodernizowali komedję Szekspira, ale modernizacja ta tyczyła się jedynie rytmu życia współczesnego. Stąd ta jazzbandy i t. p. Nie zatracono jednak baśniowego charakteru komedji, za mało—co prawda—zwracając uwagi na jej słoneczność. W pierwszych dwu obrazach dał Drabik mistrzowskie, świetne, w duchu ekspresjonistycznym pojęte monumentalne dekoracje, w których gubił się człowiek jako jednostka. Było to zgodne z ujęciem reżyserskiem, które przygniotło indywiduum w obliczu grozy. W częściach następnych zarówno reżyser jak i dekorator poszli po linji romantycznej. Było to celowe i zgodne z Szekspirem.

[1]) Фр. Аляхнович — Білоруський театр, czas. „Театральне Мистецтво“, Lwów 1923, rocznik II, str. 51 i n.

Teatr Polski: „Żywa maska“ (Henryk IV) tragedja w 3 aktach L. Pirandella.

Świetną tę tragedję omawiał w „Życiu Teatru“ E. Boye. Teatr Polski wystawił ją z wielką pieczołowitością a Junosza Stępowski stworzył mistrzowską kreację. Zbudził się w nim lew, który nudził się w salonach farsy francuskiej. W interpretacji jego granic między rzeczywistością i fikcją nie było żadnych, przez co tragizm „Henryka“ wzrósł jeszcze bardziej,

Teatr im. Fredry: „Antychryst“ dramat w 3 aktach R. H. Rostworowskiego.

W pierwszym akcie dał autor świetną ekspozycję tragedji, w której fatalizm uosobiony jest w działaniu Antychrysta. Akty następne — to już tylko frazeologja i ścieśnienie problemu do granic melodramatu. Pp. Roslan i Wrącki grali bardzo dobrze.

Teatr Odrodzony: „Staroświecczyzna i postęp czasu“, komedja w 5 obrazach J. N. Kamińskiego.

Miłym tym i naiwnym drobiazgiem rozpoczął Teatr Odrodzony na Pradze swą działalność. Komedję przygotował p Hryniewicz bardzo starannie a zespół przedstawił się jak najkorzystniej. Bardzo dobre typy stworzyli pp. Wiśniewska, Łoskot, Jastrzębiec a obok szeregu dobrze nam znanych artystów wystąpił p. Tatarkiewicz, zapowiadający się jako bardzo ładny talent.

„Qui pro quo“ i „Perskie oko“.

Z powodu wystąpienia 12 artystów z Qui pro quo zyskaliśmy nowy teatrzyk. Qui pro quo zaś odnowiło gruntownie zespół, z pośród którego na pierwsze miejsce wybija się świetna aktorka p. Buczyńska. Cennymi nabytkami są również pp. Żelska, Minowicz i Olędzki.

Zdaje się, że oba teatrzyki liczyć mogą na powodzenie.

Z teatrów lwowskich.

Teatry lwowskie otrzymały, jak wiadomo, nowego dyrektora. Został nim po rezygnacji p. Schillera p. *Henryk Barwiński.* Bezsprzecznie zdolny ten artysta, znany z wieloletniej rzetelnej pracy aktorskiej i reżyserskiej na scenach lwowskiej i krakowskiej, oraz z płodnej, acz krótkotrwałej pracy dyrektorskiej w Łodzi, stanął wobec zadań niełatwych, rozpiętych między dziedzictwem po panu Czarnowskim a wysokim dzapazonem nadziei, obudzonych przez miraż dyrektury Schillera. Zlikwidowano wprawdzie jeden z 3 teatrów (Teatr Mały), nie wiele jednak ulżono przez to kierownictwu, na którem w dalszym ciągu cięży dramat, opera i operetka — w warunkach takich samych a bodaj, czy nie gorszych jeszcze, niż dotychczas. Nie służy to bowiem ani dramatowi ani operze, jeśli oboje

mieszczą się pod jednym dachem i zmuszone są na jednej scenie odbywać swe próby. Rzecz jasna, cierpi na tem głównie dramat, mieszkający niejako kątem u swojej o tyle efektowniejszej i bardziej wymagającej kuzynki. To też, wyrażajac radość z utrzymania zagrożonej chwilowo opery, musimy jednak jako postulat na przyszłość, aby jak najrychlejszą, postawić żądane rozdziału opery i operetki od dramatu. Dramat musi posiąść dom własny!

Do wspomnianych trudności należy również i to, że Komisja Teatralna w słusznem zasadniczo dążeniu do oszczędności dokonała jednak redukcyj, jak się zdaje, zbyt daleko idących. Zgodzićby się można bowiem *ostatecznie* na unifikację chóru i orkiestry dla obu działów muzycznych, nie sposób jednak uznać i tego, że zunifikowawszy chór i orkiestrę umniejszono jeszcze poniżej wymaganej bezwzględnie miary. Podobnie postąpiono z personelem we wszystkich innych działach, a zwłaszcza w dramacie Jest to sprawa pierwszorzędnej wagi. Aczkolwiek więc dobrze się stało, że personel oczyszczono z wszelkiego rodzaju niezguł, angażując natomiast siły nowe (na ogół jeszcze młode i nieznane, oprócz kilku znanych i wybitnych, jak p Barwińska, p. Mikułowicz, pp. Dobrzańscy— w dramacie, a p. Sowilski — w operze), mamy wrażenie, że i tu „wylano dziecko wraz z kąpielą", zwalniając wiele sił wytrawnych, doświadczonych lub co najmniej pożytecznych, a nie zastępując ich innemi lepszemi lub równie dobremi a w każdym razie dla organicznej pełni zespołu koniecznemi. Pod tym względem są też jeszcze duże luki, które — miejmy nadzieję—nasza dyrekcja uzupełni; wszak usprawiedliwia ją w znacznej mierze nader spóźniony termin, w jakim objęła swą pracę.

Reżyserja spoczywać ma przeważnie w ręku dotychczasowych reżyserów, a więc pp. Rasińskiego, Okorn ckiego, Żyteckiego (w dramacie), M. Lewickiego (w operze), Tatrzańskiego i Kuligowskiego (w operetce), z tą różnicą, że dramat zyskuje nowych reżyserów w osobie dyrektora oraz p. Dobrzańskiego, natomiast traci podobno p. Sosnowskiego, nad czemby zresztą wielce ubolewać należało. W operze obok dotychczasowych kapelmistrzów pp. Zuny i Lehrera, zaangażowano p. Jarosława Leszczyńskiego (z Wilna).

Wierzymy, że mimo wszystkich trudności i braków p. Barwiński wskrzesi dobrą sławę teatrów lwowskich. Obok talentu pomoże mu w tem jego energja i szczery entuzjazm dla sztuki a niewątpliwie jak najdzielniej wesprze go nowy *kierownik literacki*.

Spełniając bowiem zasadniczy postulat nowoczesnej teatraliki, komisja teatralna mianowała w miejsce dotychczasowego „sekretarza generalnego" kierownika literackiego w osobie znanego poety p. *Józefa Jedlicza*. Wybór ten daje rękojmię, że jakkolwiek pod względem scenicznym rozwinie się sezon obecny, nie ulega wątpliwości, że repertuar podniesie się znacznie, a nadewszystko, że w tym repertuarze dramat polski zdobędzie należne sobie stanowisko. Dość wspomnieć, że w planie kierownictwa już na najbliższe miesiące obok Szekspira, Fredry, Wyspiańskiego, a z współczesnych Kaisera, Chestertona, Rollanda znajdują się utwory Brończyka, Zegadłowicza i i. Wiemy i wie o tem dobrze p. Jedlicz, że nie na tem kończy się jego zadanie, że otwiera się przed nim ponadto niezwykle ponętne a ugorujące dotąd pole pracy „wewnętrznej" w kierunku jak najściślejszego zespolenia literatury i sceny.

Sezon otwarto komedją Żeromskiego „Uciekła mi przepióreczka..." Zbyt pospieszne przygotowanie nie pozwoliło młodemu zespołowi ożywić i uwypuklić wszystkich piękności i walorów scenicznych tej w dużej mierze ensemblowej sztuki. Dalekimi od ideału byli również przedstawiciele obu głównych postaci męskich: Przełęckiego (Mikułowicz) i Smugonia (Okornicki), acz nie sposób odmówić—zwłaszcza pierwszemu z nich—wielu szczęśliwych momentów. Mimo więc dobrze zagranych ról kobiecych (Smugoniowa—Dębicka i Księżna—Trapszo) i mimo widocznych w całości dowodów usilnej pracy ze strony kierownictwa przepiękna komedja Żeromskiego odniosła tylko — ku niepomiernej szkodzie—t. zw. „succès d'estime". Dużem powodzeniem natomiast cieszy się nad wyraz marne sztuczydło Lengyela „Noc Antonji". Szkoda talentu p. Barwińskiej i „Wielkiego Teatru" na jego wystawienie.

W operze nowe kierownictwo niczem się jeszcze nie zdążyło zaznaczyć ani pod względem repertuaru ani inscenizacji. (Ta ostatnia woła na gwałt o rewizję i odnowę!). W repertuar stary (Tosca, Żydówka, Carmen) wnieśli nowe elementy jedynie soliści p. Sowilski i p. Pastówna, oraz kapelmistrz p. Leszczyński.

Tak więc na razie z jednej strony wre wytężona praca przygotowawcza, z drugiej zaś budzą się nadzieje.

J. Mirski,

POLONICA.

Słowacki Teatr Narodowy w Bratislawie wystawił w ub. tygodniu „Przepióreczkę" Żeromskiego w tłum. Hrusowskiego. Wystawienie sztuki, którą krytyka nazwała „klasyczną komedją, roześmianą poprzez łzy", spotkało się z entuzjastycznem przyjęciem.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 30 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński Warszawa, Nowogrodzka 17.

Sejm
wp. Jezykowski

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 11 PAŹDZIERNIKA 1925 R. Nr. 41

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Zadania Instytutu Teatralnego.

(Dokończenie)

III.

Inicjator i założyciele Instytutu Teatralnego czuwać winni od samego początku, aby ta nowa placówka nie stała się m a r t w ą, jak tyle już naszych poczynań kulturalnych. Stworzyć bibliotekę, z której nikt nie będzie korzystał; zbierać zabytki muzealne, które obejrzy nieco roztargnionych i zabłąkanych gości niedzielnych; wydawać książki i wydawnictwa, do których nie zajrzy nikt poza „specjalistami" i historykami kultury polskiej — toby znaczyło: wciągnąć Z. A. S. P. do przedsięwzięć, wychodzących daleko poza zakres jego normalnej działalności.

Instytut Teatralny musi mieć stały, *żywy* kontakt z organizacją naszego życia teatralnego, musi zadania swe stosować do najpilniejszych, codziennych potrzeb tego życia. Zasadniczym punktem wyjścia w konstrukcji Instytutu w i n n y być—nie archiwum, muzeum, inwentaryzacja i historja kultury teatralnej, ale – tętniący życiem, świadomy celów warsztat pracy, przy którym gromadzi się skrzętnie wszelkie teoretyczne i praktyczne środki pomocnicze.

P. W. Wandurski w swym wysoce zajmującym artykule (Nr. 35—37 „Życia Teatru") pragnie, aby przy Instytucie Teatralnym powstał specjalny „wydział eksperymentalny".

Wychodząc z założenia, że „czas już przystąpić do n a u k o w e g o traktowania teatru i teatralności", autor chciałby „nareszcie zastosować zdobycze metody eksperymentalnej do zjawisk teatralnych". Badania tego wydziału p. Wandurski dzieli na trzy grupy: psychologja teatru, technika teatru i antropologja teatralna.

Próbę realizacji tego projektu na gruncie Instytutu Teatralnego uważałbym za bardzo niebezpieczną, a w każdym razie przedwczesną. Badania *naukowe* mogą być prowadzone przez ludzi *nauki*, nie zaś przez dramaturgów, malarzy, architektów, jak to było — według informacji p. Wandurskiego — w Charkowie, gdzie założono taki wydział eksperymentalno-teatralny (przy pomocy prof.



fot. S. Brzozowski

K. Junosza-Stępowski jako „Henryk IV" w tragedji Pirandella.

Kagarowa) i gdzie otrzymano też „bardzo skromne wyniki". Bardzo być może, iż Instytutowi Teatralnemu uda się w przyszłości założenie laboratorjum psychologicznego, w którem specjaliści-uczeni badać będą zjawiska teatralne *naukowo*. Byłoby jednak wielkim błędem, ażeby do takiej pracy zabierać się mieli dyletanci.

Natomiast p. Wandurski stawia na porządku dziennym bardzo ważną tezę, nad którą zastanowić się winni organizatorzy Instytutu Teatralnego: eksperymenty — mówi — winny być usunięte za nawias teatru zawodowego. Do zadań Instytutu winno należeć zbudowanie własnego teatru eksperymentalnego, w którymby próbowano nowych inscenizacyj, doświadczeń reżyserskich, technicznych, dekoratorskich, wreszcie— gry świateł Do takiego teatru dopuszczone być winny najśmielsze pomysły twórcze, najżywsze inteligencje reżyserskie, najdzielniejsze energje. Nie powinna to być jakaś stała impreza kilku jednostek, ale warsztat eksperymentalny, który będzie miał coraz to innych kierowników. Taki teatr stać się może nie tylko pobudką twórczą dla młodych autorów, którzy z wielkim nieraz trudem dostają się do teatrów zawodowych, ale — i przedewszystkiem – szkołą dla reżyserów, tak bardzo u nas nielicznych i tak mało mających pola do śmielszych eksperymentów na scenach, zależnych od frekwencji i od narzuconego zgóry repertuaru.

Założenie takiego teatru nie powinno być centralnym punktem działalności Instytutu, nie powinno stanowić głównego tej działalności akcentu. Byłoby to tylko — jak chce p. Wandurski — „postawienie eksperymentów na właściwym gruncie". Poza tem jednak teatry normalne, których aktorzy zrzeszeni są w Z. A. S. P„ powinny znaleść w Instytucie pomoc w swej pracy artystyczno-zawodowej. Zarówno reżyser, jak aktor, jak dramaturg lub dekorator czerpać winni ze zbiorów Instytutu wszelkie dokumenty informacyjne, jakie da się tam zgromadzić. Dokumenty te, wybierane z całą ostrożnością i czujnością z doświadczeń najlepszych prac teatralnych polskich i obcych, winny być dostępne zarówno dla teatrów stołecznych, jak prowincjonalnych.

Byłoby jałowem wyliczanie szczegółów tej pomocy. Sadzę, że i w tej dziedzinie decydowaćby winna dojrzałość potrzeb naszego życia teatralnego. To też Instytut, przed otwarciem swego warsztatu pracy, odbyć winien szereg dyskusyjnych narad z kierownikami scen, reżyserami, dekoratorami i artystami, aby oni właśnie wypowiedzieć mogli, czego się spodziewają od nowej instytucji. Można im dać więcej, niż oczekują, ale — zaspokojenie najpilniejszych a możliwych do zrealizowania potrzeb bieżących stanie się świadectwem żywotności Instytutu.

Jan Lorentowicz.

O geście scenicznym i słowie.

(Z okazji przedstawienia w Teatrze im. Bogusławskiego komedji Szekpira: „Jak wam się podoba").

Autor niniejszego artykułu zastrzega się energicznie przeciw wyzyskiwaniu jego uwag przez ciemne siły, zwalczające kierownictwo teatru im. W. Bogusławskiego, dlatego zaznacza, że nie widzi wpośród współczesnych reżyserów polskich ludzi bardziej odpowiednich do podjęcia szczytnego zadania szerzenia kultury artystycznej i teatralnej wśród mas od pp. Zelwerowicza i Schillera

Naogół recenzenci warszawscy ocenili pochlebnie inscenizację komedji Szekspira: „Jak wam się podoba", dokonaną przez L. S. Schillera i A. Zelwerowicza w Teatrze im. Bogusławskiego. Chętnie przyłączam się do tej opinji, pełen uznania dla inwencji obu reżyserów. Ale... można było wyczytać i w recenzjach najbardziej entuzjastycznych, jeśli nie wyraźnie, to między wierszami, że jest jakieś... „ale". Czegoś brakowało nam, coś ulotniło się bezpowrotnie z dawnego Szekspira, którym zachwycaliśmy się w latach dzieciństwa. Przemawiał on do nas niegdyś prościej, ale serdeczniej. Dawano go nam w lichych dekoracjach, bez złożonego aparatu dzisiejszych efektów świetlnych, bez reżyserji, tak, bez obmyślonej, wyrachowanej, przenikliwej i zapobiegliwej reżyserji, a jednak wzruszał nas głębiej i szczerzej.

Czemu to przypisać? Naszemu różowemu dzieciństwu, atmosferze literackiej, która nas otaczała, bezkonkurencyjności teatru, urokowi wielkich artystów? Albo ja wiem czemu jeszcze? Tak, wszystko to może być prawdą, a jednak myślimy inaczej, ba! wierzymy że i dzisiaj szekspiroprzeżycia mogą być świeże, różowe, gorące i mocne—wbrew zdaniu różnych trutniów, pasożytujących na... Szekspirze.

W czemże więc zgrzeszyła para świeżo skojarzona pionierów nowożytnej inscenizacji? Czegóż nam brakowało? W czem wietrzymy zasadniczy błąd? Drobiazgi pomijam,— w mojem rozumieniu, na przeszkodzie rozen-



Dekoracja W. Drabka do „Jak wam się podoba“ w teatrze im. Bogusławskiego.

tuzjazmowaniu się publiczności stanęło głównie to, iż słowo nie było dane nam poprostu, jako słowo, — ale obciążono je gestem zbytecznym, niepotrzebnym, gestem, zawadzającym i nam i artystom. Jakby „słowo-dźwięk“ było mało ważkiem, mało wymownem, niewystarczającem, postanowiono jego zawartość wyłuskać i uplastycznić. Ilustrowano mimicznie—ruchem rąk nóg, ciała—każdą pointę, każdy dowcip, nawet metaforę. Czyniono to tak gorliwie, tak sumiennie, iż wreszcie wszelka pointa przestawała być pointą dowcip—dowcipem, metafora—metaforą. Wszystko zamieniało się w pantomimę, ale pantomimę dziwaczną, usiłującą dać to, co stanowi nieoderwalną od słowa treść: czystą myśl.

Nie tak dawno uczono nas, że gest winien być podporządkowanym słowu, że powinien być dyskretnym, że gest całkowity przystoi tylko mimom, że nie może uzurpować sobie roli słowa. I dziś widzieć możemy władcę takiego gestu, Moissiego, który raczej umiejętnie przybraną pozą popiera tok mowy, aniżeli ruchem rąk czy ciała; czasem nieznacznym skurczem twarzy albo rozjaśnieniem oczu uwydatnia ważność kwestji.

Zmieniły się wprawdzie pod tym względem (nieco) zapatrywania teatrologów, ale i oni domagają się ujęcia gestu w pewne karby. Felix Emmel, głosząc przyszłość „teatru ekstatycznego“, energicznie się opowiada przeciw wszelkim gestom podkreślającym logiczność mowy, gdyż czynią one z aktora mówcę; przeciw zmysłowo-malowniczym, jako nazbyt naiwnie uwidoczniającym myśl; przeciw psychologicznie wyjaśniającym, które scenę przeobrażają w katedrę psychologji, jako też naturalistycznym, przeniesionym z powszedniego życia. Domaga się natomiast gestu ekstatycznego, rozumiejąc przezeń nie piękną pozę, ale „cielesny rytm aktora“ uwarunkowany dynamiką dramatu. I to wołanie o rytmikę w interpretacji dramatycznej staje się coraz donośniejszem od G. Fuchsa poczynając, który na menuet przekładał „Hamleta“—poprzez Tairowa — kończąc na próbach samego Schillera z ubiegłego sezonu teatralnego. Czemuż teraz wprowadzono do teatru despotyzm i „widzimisię“ gestu? Nie umiem na to odpowiedzieć sobie z zupełną pewnością, dlatego rzecz całą wytaczam na forum publiczne.

Jak mi się zdaje, p Schiller nadto lubował się w inscenizowaniu minjaturowych pieśni ludowych i obrazków satyryczno-obyczajowych Bartelsa, żeby to miało przejść bez śladu; a jak wiadomo, w minjaturze gest zyskuje wyjątkowe znaczenie. To co jest niedopowiedziane i niedociągnięte, czy w wizerunku postaci, czy w obrazie ich wzajemnego ustosunkowania, czy środowiska, to musi wyrazić gest, tak jak musi wynagrodzić widzowi nikłość akcji, ledwie zarysowanej w utworze. To rzeźbienie minjatur z konieczności wyrobiło pewne predylekcje, których się pozbyć nie jest rzeczą łatwą.

A powtóre — mimo wszystko, co się mówi o inscenizacji komedji Szekspira, o zerwaniu w niej z „historycznym realizmem“, o „stylizacyjnym estetyźmie“, o uniwersaliźmie i innych izmach, główna linja jej nie wy-



Dekoracja W. Drabika do „Jak wam się podoba" w teatrze im. Bogusławskiego

daje mi się dostatecznie jasno wyklarowaną w koncepcji reżyserskiej.

Komedje Szekspira są tkane z hoterogenetycznych elementów, stąd możliwość wieloznacznego ich interpretowania. Pp. Schiller i Zelwerowicz zepchnęli na plan drugi element pastoralny natomiast dali górę groteskowości. Jakże ujęli tę groteskowość? boć przecież w jej obrębie mieści się wiele odmian Którąż więc wybrali? Rzecz prosta, nie można jej sztucznie zaszczepiać przez wprowadzenie jakichś korowodów, mizdrzeń i scenek pantomimicznych, gdyż będą to zawsze przystawki i dodatki urozmaicające rzecz. ale nie wynikające bezpośrednio z rzeczy. Mogą one być pożądanemi atrakcjami, które zresztą jak wiemy tolerował Szekspir, a może w których nawet się lubował, nie będę więc się sprzeczał o ich rację bytu. Chodzi mi w tej chwili o groteskowość *dialogu* szekspirowskiego. Groteskowość ta — jak wiadomo — polega przeważnie na igraniu pojęciami na wykręcaniu i przeinaczaniu słów, na niespodziewanem zestawieniu ich znaczeń. Rozmówcy są znakomitymi dialektykami i sofistami. Żonglują myślą ze swobodą i wprawą mistrzów filozofji. Mogą z czarnego zrobić białe i odwrotnie z białego czarne, a czynią to dla samej satysfakcji odwracania czarnego i białego. To jedno. Ale w tych rozmowach o wszystkiem i o niczem zaskakuje nas co chwila jakiś soczystszy wyraz, jakaś zmysłowa, dziwnie malownicza metafora, i okrasza dialog, rzucając jednocześnie światło i na charakter osoby mówiącej i na sferę życiową, w której się ona obraca. Niby to mowa pośrednia, ale mocno kondensująca i życie epoki (jego typowość i odrębność), i sytuację dramatyczną chwili.

Żal rozstawać się z tą malowniczością, ale skoro dajemy odprawę historycyzmowi i realizmowi, musimy się z nią pożegnać. Połóżmy wiąc nacisk na „sofisterję". Ta jest niezawodnie uniwersalną, Z jakimże jednak gestem może się ona łączyć? Czy z gestem ilustrującym mowę? Ależ t m gdzie się skupia uwagę na grze p o j ę ć, taki gest uśmierca dowcip Czy z gestem charakteryzującym uniwersalnego (względnie dzisiejszego) dowcipnisia? Raczej z takim, jeśli „rytmizacja djalogu" nam nie konwenjuje

Jak postąpili sobie nasi inscenizatorowie? Dopuścili na scenie wszelakiego rodzaju gesty. Każdy jak chciał tak gestykulował. Jedno tylko było wzbronione: wstrzymywanie się od gestu. Był to osobliwy rodzaj „poszanowania dla indywidualizmu aktorskiego".

Notuję curiosa: Kiedy Jakób melancholizuje, kreśląc obraz życia ludzkiego, słuchający strzelcy ilustrują jego słowa, to prostując się, to garbiąc, to pochylając głowy, to rozkładając ręce. I widz gapi się na tę pantomimę, nie pojmując zgoła, o co chodzi. Czy to ma uprzystępnić zrozumienie treści? Dziecinne przypuszczenie. Czy wykazać siłę wrażenia, jakie sprawiają słowa na otoczenie? Ależ ci strzelcy — jak wynika z tekstu — najmniej są powolni Jakóbowi. Może więc obrócić w żart, co plecie Jakób? Jakoś nie chciało się nam śmiać. Czy więc to gestykulowanie dziwaczne miało skupić naszą uwagę na słowach Jakóba i wytworzyć nastrój melancholijny? Ależ to

prościej i wiele skuteczniej można było osiągnąć przez umiejętne rozplanowanie figur oraz ich upozowanie. Sami słuchamy pilniej, kiedy widzimy, jak pilnie słuchają inni. Sami popadamy w melancholję, kiedy inni się jej poddają.

Drugi przykład: Rozalinda mówi: „Brat twój i siostra moja ledwo się spotkali, już na siebie spojrzeli; ledwo spojrzeli, już się po kochali; ledwo się pokochali, już westchnęli; ledwo westchnęli, już się wzajemnie o przy czynę pytali; ledwo przyczynę odkryli, już szukali lekarstwa i z takich z takich stopni złożyli schody małżeństwa, któremi chcą natychmiast wstępować, albo wszystko przed ślubem przestąpić." I przez czas mówienia tych słów, Oliwer włazi na górę, pomagając nam w zrozumieniu, co znaczy metafora „schody małżeństwa".

Artykuł mój nie ma bynajmniej na celu ośmieszania wysiłków czyjejkolwiek pracy reżyserskiej. Jestem pełen uznania dla inwencji pp. Schillera i Zelwerowicza, znajduję bowiem w widowisku przez nich skoncypowanem dużo pomysłów godnych zapamiętania. Od stwierdzenia tego uznania zacząłem i na niem kończę. Nie chciałbym, aby mój głos podniesiony w obronie *słowa* przeciw *gestowi* był tłumaczony chęcią obniżania czyichś rzetelnych zasług.

Lucjusz Komarnicki.

Ewolucja Meyerholda.

(Ciąg dalszy).

5. ZMIERZCH BOŻYSZCZ TEATRALNYCH.

Takiego Meyerholda widzimy na scenie cesarskiej, scenie oficjalnej. Nie będę tu wspominał innych jego inscenizacyj, jak np. pantomimy „Woal Kolombiny", opartej wyłącznie na warjantach symbolicznego ruchu. Przecież jednak wszystkie te świetne zdobycze reżyserskie nie zadawalniały Meyerholda. Pracuje on—dla własnej satysfakcji—w prywatnym „Teatrze basztowym" poety-symbolisty, W. Iwanowa. Tu w roku 1910 inscenizuje zupełnie prymitywnie misterjum Calderona „Uczczenie krzyża", zrzekając się całkowicie niemal dekoracyj (które zastępuje barwnemi tkaninami namiotu) i rekwizytów (prócz niezbędnych dla akcji oszczepów i mieczy) Jeszcze bardziej podkreślił Meyerhold fantastykę i bajkowość środkami naiwnie — prymitywnemi, inscenizując tamże „Nieznajomą" Błoka (1915). Akt środkowy, najbardziej . irrealny, odbywający się na moście ośnieżonym, wyobrażonym przez dwie wysuwane na oczach widza połówki garbate, ma poetyczną scenę, kiedy spadająca z niebios gwiazda staje się wyśnioną kochanką pijanego poety, Marją. Gwiazdę tę wyobrażał najspokojniej w świecie rekwizytor, podnosząc na wysokim bambuku zapalone pakuły i zataczając niemi parabolę. Kiedy mowa była o padającym śniegu—aktorka poprostu zawijała się w biały szal. Cały szereg innych trick'ów — w rodzaju pokazywania sztuczek magicznych przez chińczyków w antraktach—urozmaicało to dziwne widowisko.

W tem wszystkiem odczuwał jednak Meyerhold jakiś niedosyt i uporczywie poszukiwał nowych form teatru, któryby go całkowicie zadowolnił. W wędrówkach tych błądzi po Wschodzie i Zachodzie, po różnych strefach i epokach historycznych. Na jakiś czas porywa go teatr staro-japoński — Nô — teatr iście — umowny, tu bowiem każdemu aktorowi towarzyszy „niewidoczny" satalita w czarnym kimono z kapiszonem i oświetla ręczną latarką twarz bohatera w momentach patetycznych. Potem oczarowuje Meyerholda włoska komedja improwizacji — commedia dell'arte. Studjuje z zamiłowaniem stare scenarjusze, rysunki, notatki dyroktorów trup wędrownych—zwłaszcza zajmują go schematy ruchów na scenie. Pod wpływem tych studjów zakłada studio akrobatów jarmarcznych, wydaje pismo specjalne, które w tytule ma nazwę jednej z grotesek hr. Gozzi:—„Miłość ku trzem pomarańczom" — „notatnik doktora Dappertuto". Pamiętam, z jaką zachłannością czytaliśmy te małe, barwne, niezwykle zajmujące książeczki w naszem studio studenckiem w Moskwie — w r. 1916 i ile się nad tem dyskutowało!

Te małe zeszyty po raz pierwszy ukazały mi *teatr* z właściwej strony, po raz pierwszy poczułem z tych kartek c z a r t e a t r u. — Opowiadali mi wówczas koledzy rozmaite niestworzone rzeczy o tem, co się dzieje na „przedstawieniach" w „bałaganie" Meyerholda w Petersburgu: nie na wszystko wówczas mogłem się zgodzić. Meyerholdowi chodziło o p r z e r z u c e n i e t e a t r u n a w i d o w n i ę i o stworzenie tego naiwnie - prostodusznego stosunku widza do przedstawianych rzeczy, jaki cechuje widowiska ludowe, jarmarczne. A więc nprz.,w jednej inscenizacji wojak-samochwał, wychodzący zza przeraźliwie kolorowego płótna (pędzla art. mal. Sapunowa), wyobrażającego krew i ogień bitwy, opowiadał publiczności o swej waleczności. Tymczasem grzmiały działa, okrągłe pociski wlatywały na widownię — aż przestraszony rycerz staczał

się ze sceny i usadowiwszy się wśród publiczności mówił: „Tu, zdaje mi się, mogę już czuć się bezpiecznym“. — Te i temu podobne żarty — według starych scenarjuszów oraz wedle „kawałków“, dostarczanych przez futurystów — bawiły Meyerholda coraz bardziej. W tej rubasznej nieraz naiwności znajdował przeczulony esteta odtrutkę przeciw własnemu hyperestetyzmowi. Ostatnią daninę „estetyczności“ spłacił Meyerhold w r. 1916, kierując „kręceniem“ filmu — według Wilde'a — „Portret Dorjana Greya“: grał tu lorda Harry, rolę zaś Dorjana powierzył artystce... Film ten zdaniem krytyki, nie udał mu się. Tak czy inaczej — był to akt pożegnania kulturalnego reżysera z całym okresem swej wyrafinowanej twórczości. W październiku roku 1916 wybucha rewolucja bolszewicka — i Meyerhold, znów niespodziewanie dla wszystkich wstępuje do szeregów partji komunistycznej.

(d. c. n)

Witold Wandurski.

Wyspiański po włosku.

W czasopiśmie włoskiem wychodzącem w Turynie p. t. *„Teatro Periodico di nuove commedie“* (Nr. 7 z lipca 1925) pojawił się w przekładzie p. Wiktorji Dąmbskiej *„Legjon“ Wyspianskiego (Stanislas Wyspański: La Legione. Dodici quadri)*, poprzedzony wstępem redaktora p. Erminio Robecchi-Brivio.

Nareszcie! Aż dziw, że nie stało się to wcześniej! Wszak właśnie „Legjon“, jak może żadno inne pozawłoskie dzieło w literaturze świata (chyba z wyjątkiem „Renesansu“ Gobineu'a) należy — do Włoch. Gdzież bo rozgrywa się akcja „Legjonu“? Oto Watykan, Katakumby, Kolosseum, Klasztor Trinità dei Monti, Kwirynał, Kapitol, Forum, Via Appia, oto w najczcigodniejszych swoich symbolach Rzym cały, antyczny i chrześcijański, Rzym, sam najpotężniejszy symbol dziejów,—a na tej olbrzymiej scenie gra się teatr polski, gra się tragedja polskiego Mesjasza, gra się tragedja całej Polski, a bogdaj czy nie całej Słowiańszczyzny. Genialny wizjoner, natchniony jasnowidz i „jasnosłuch“ tego, co starożytni nazywali „genius loci“, wyprowadza Wyspiański imamentny dramatyzm z głębi uświęconych dziejami i legendą miejsc, i uruchamia go w dramat—Wisły, Wawelu, Łazienek, Rzymu. dramat nie archeologiozny, etniczny, konwencjonalnie historyczny, lecz—żywy, bo wskrzeszony sercem poety, pobudzającem w ruch jego wielki intelekt i potężną wyobraźnię. Nasiąkł Rzym krwią i potem wszystkich narodów świata w pasyjnym pochodzie dziejów, nasiąkł też martyrologją narodu Jakże ją genjalnie z tej ziemi, wydeptanej stopami Ducha, wysłyszał i wywidział, odklął i odczarował Wyspiański! Z jaką ścisłością a zarazem fantastyką nadbudował tragedję polską na tej najwspanialszej scenie dziejów!

Przypadek zrządził, że właśnie w Rzymie dostał mi się w ręce przekład włoski „Legjonu“. I oto przyszło mi na myśl iść tam, gdzie się poszczególne „obrazy“ „Legjonu“ dzieją, iść tam i czytać je w mowie Dantego. Wrażenie niebywałe! teatr jedyny. Wstawały przedemną scena za sceną, z murów, zza węgłów, z poza marmurowych kolumien wychylały się polskie — widma — cienie — korowody i mówiły, a ich mowa, polska z ducha, rytmu, scenicznego tętna a w szacie brzmień włoskich — na tem tle, w tych przestrzeniach grała najdziwniejszą muzykę artystycznych skojarzeń!

Nie ze snobizmu piszę o tem, lecz żeby stwierdzić, że właśnie tu, w Rzymie, znajduje „Legjon“ najwspanialsze swe ucieleśnienie, że tedy — wybór tego właśnie utworu do przekładu włoskiego należy nazwać jaknajszczęśliwszym. Czy nie wypadałoby teraz, — o propagando polska! — pomyśleć o jego godnem rozpowszechnieniu, a więc o przeniesieniu go z czasopisma w forum książki — a następnie o wystawieniu go — i to w Rzymie? Właśnie w Rzymie. Nic to, że ta w „Legjonie“ specyficznie polska mistyka nie dotrze może do powszechnego rozumienia, — przeprzemówi, przemówi niewątpliwie—duch Rzymu, a reszty dokona geniusz poety!

Lecz czas nam wrócić do przekładu i do wstępu.

Tłumaczka p. Dąmbska przyswoiła językowi włoskizmu „Urodę życia“ Żeromskiego (La belleza della vita). O dokonanym przez nią przekładzie „Legjonu“ mówi redaktor pisma, że „poprzestał jedynie na najniezbędniejszem wygładzeniu go. zostawił natomiast wiele zwrotów zawiłych i niepoprawnych z obawy, ażeby nie szkodzić myśli poety i tak już dość trudnego i uznanego przez znawców za „niemożliwy do przełożenia“ (intraducibile)“. Tę trudność starała się poniekąd uładzić sobie tłumaczka, zastępując wiersz (cudowny wiersz „Legjonu“) — prozą, lekko rytmizowaną i tylko graficznie, za pomocą kresek, zaznaczając długość wierszy oryginalnych. Mimo to przekład jej pozatem bardzo staranny, zasługuje na uznanie, tłumaczka zaś na rzetelną wdzięczność.

Ze wstępu p. Robecchi-Brivio dowiadujemy się przedewszystkiem, że w tece redakcyjnej posiada jeszcze kilka innych przekładów dzieł Wyspiańskiego. Wybrał „Legjon“, jako

najprzystępniejszy dla czytelników włoskich. Wszak „tłem tej tragedji jest niebo Rzymu w r. 1848 a osoby jej są wśród nas przeważnie znane". — Omawiając twórczość Wyspiańskiego (do „Legjonu") naogół (poza kilku nieścisłościami) trafnie i z dużem, jak na cudzoziemca, zrozumieniem, uczuciem a nawet entuzjazmem, podkreśla łównie wpływ Mickiewiczowskiej teorji dramatu, zrealizowanej poniekąd w „Dziadach", i stara się wykazać, że w całej pełni urzeczywistnił ją dopiero Wyspiański, tworząc w ten sposób wielki dramat narodowy, obcy zgoła typowi dramatu zachodniego. Pod tym kątem widzenia omawia pokrótce „Legendę", „Wesele", „Wyzwolenie" i — „Legjon". — Wspomniawszy o historycznym Legjonie Mickiewicza, nazywa utwór Wyspiańskiego, „wizją apokaliptyczną, w której pobudzone zostały wszystkie czasy i minione cywilizacje" i z chwalebną trafnością wskazuje ną potężną symbolikę utworu, wcieloną w postaci Mickiewicza, „nowego Mesjasza, brata Chrystusowego", Prometeusza, wiodącego starą ludzkość w śmierć, ażeby odrodzić ją młodą.

Czasopismo „Teatro" wychodzi od r. 1923 przynosząc w każdym zeszycie obok artykułów teatrologicznych pełny tekst jednego dramatu bądź oryginalnego włoskiego bądź tłumaczonego. Z obcych pojawiły się dotąd m. i. utwory Naidjenowa, Rollanda, Maeterlincka, Puszkina, Wildgansa. „Legjon" Wyspiańskiego jest pierwszym dramatem polskim, — obyż nie ostatnim

ózef Mirski.

Dramat klasyczny w teatrze dzisiejszym

Boy-Żeleński w recenzji swej z XXII wieczoru klasycznego w krakowskim teatrze im. Słowackiego, na który złożyły się dwa utwory. „Persowie" Arschylosa i „Żołnierz — samochwał" Plauta, pisał w swoim czasie m. in.[1]): „Im bardziej klasyczna filologja będzie ustępowała z programu powszechnego wykształcenia, tem usilniej powinno się rozwijać wszelkie inne środki, służące do utrzymania związku duchowego z tą kolebką kultury, kolebką naszego człowieczeństwa".

Tak powiedział krytyk teatralny, nie filolog-klasyk (tym przecież nie bardzo się w tych sprawach dowierza). Świetny krytyk, bardzo przychylnie przyjmując wystawienie sztuk klasycznych, uznał zarazem za konieczne, żeby szerszy ogół stale utrzymywał związek duchowy — gdzież więc, jeżeli nie przedewszystkiem w teatrze? — ze wspólną, wszechludzką kolebką kultury i humanitaryzmu. Ale nie tylko przez wdzięczność, nie tylko dla tradycji. O, nie! I dla tego, przedewszystkiem dla tego, że ten świat antyczny, który przekazując nam swe zdobycze, sam usunął się z areny dziejów, dotąd w nas samych żyje, dotąd użyźnia bodglebie współczesności, i że to, co pozostawił nam po sobie w spuściźnie twórczej, jest nasze, bliskie nam zupełnie, niezblakłe pod patyną wieków, bo wciąż odradzające się w ustawicznem przetwarzaniu się życia. „Tragedje Sofoklesa są to tragedje nasze, jak my młode. Zestarzały się tuniki greckie i sandały, dzisiaj nosimy fraki i lakierki; ale te wielkie uczucia, które przeżywał na czterysta lat przed narodzeniem Chrystusa Edyp pod suknią grecką, przeżywa i dzisiejszy Adam pod śnieżnym gorsem koszuli"[2]). Nie zestarzał się Eurypides, chociaż malował ludzi — jakimi są — jakimi óngi byli, — bo ludzie są wiecznie w istocie swej ci sami, zewnętrznie tylko przystosowując się instynktownie do nowych, zmienionych warunków. Gra namiętności człowieczych nawskroś ludzkich postaci eurypidesowych i dziś trwa niezmiennie za kulisami duszy. Czem przed wiekami śmieszył Arystofanes, tem i dziś rozśmiesza komedjopisarz współczesny; z czego wówczes szydził, szydziłby i dziś. Śmiech plautyński żyje do dziś w komedjach Moljera, Shakespeare'a, Fredry. .

Dlaczego więc teatr polski nie sięga *ani razu* do tej wieczystej skarbnicy rzeczy prawdziwie wielkich, wobec których wiele dla nas dziś dużych — niepomiernie maleje? Czem się kierowano w tej kompletnej ignorancji wielkości? Bo chyba nie strupieszałością i bezdusznością utworów?... Znajduje się miejsce dla Szekspira, Moljera, Schillera, Ibsena, Calderona (i słusznie!), niema miejsca dla Aischylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, Arystofanesa, Plauta... A przecież nawet z pośród dzieł Szekspira wystawia się chętnie sztuki „starożytne": „Juljusz Cezar", „Antonjusz i Kleopatra", „Tymon Ateńczyk"... Dlaczego nie wystawić „Edypa" — Sofoklesa?.., Ba! zapowiada się nawet w bieżącym sezonie wystawienie dramatu indyjskiego poety, Kalidasy, p. t. „Sakuntala". o której to sztuce powiada specjalista. St. Schayer[3]), że wprawdzie jest utworem scenicznym, ale

[1]) „Flirt z Melpomeną", wieczór pierwszy, str 232 in.

[2]) Wacław Grubiński; „W moim konfesjonale", str. 282

[3]) por. Wstęp do przekładu tej sztuki przez Stan. Schayera.

„scenicznym według zasad dramaturgji indyjskiej, a nie europejskiej". Nie chcę bynajmniej twierdzić, aby nie było właściwe wystawienie i tego sławnego skądinąd dramatu według zasad dramaturgji indyjskiej, czy w zmodornizowanem ujęciu, — ale dlaczego obcy nam absolutnie duchowo Hindus ma do naszej sceny łatwiejszy dostęp, niż wielki protoplasta naszego piśmiennictwa, genjalny twórca — Grek?

Jakże zwiększy się rolę teatru, gdy masom da się od czasu do czasu obcować zarazem i ze sztuką, i z duszą ludzkę, i z poezją, i z pięknem, i z radością?... Bo przecież dla osiągnięcia tego wystarczy sięgnąć po pierwszy z brzegu dramat wielkich twórców antycznego świata. Choćby na początek wystawić prześlicznie przyswojone naszej mowie (przez Jedlicza) „Ptaki" Arystofanesa—w inscenizacji nowoczesnej, ale ze skrupulatnem zachowaniem charakteru i pierwotnego kolorytu sztuki greckiej, — a z pewnością ta kapitalna ucieczka dwojga Ateńczyków od sfarów i rozgwaru ateńskiego do krainy szczęścia — podniebnego Chmurokukułkowa — stanie się większym sukcesem, niż wszystkie konwencjonalne ucieczki jewreinowskiego „Anachorety" od ludzi i życia. Trzeba tylko mieć odwagę spróbować.

Mieczysław Ostowski.

BIBLJOGRAFJA.

Władysław Rabski. Teatr po wojnie. 1918—1924. Bibljoteka dzieł wyborowych.

Jest to zbiór znanych powszechnie i cenionych sprawozdań teatralnych Rabskiego, uwzględniający jedynie utwory polskie. Cały szereg świetnych uwag, duży krytycyzm A przedewszystkiem pierwszorzędne pióro.

Jedno jest w tym zbiorze zastanawiające. Autor opuścił w zupełności ocenę gry aktorskiej. To samo uczynił w swym „Konfesjonale" po części też Grubiński. Okazuje się więc, że sprawozdawcy traktują ocenę gry jako konieczną w *dzienniku* przyczepkę, zbędną zupełnie dla potomności. Czy jednak gra aktora ma wartość jedynie jednodniową?

Artur Kutscher. Das Salzburger Barocktheater. Nikola—Verlag. Wien. 1924.

W dziele tym Kutscher daje obraz salzburskiego teatru barokowego, zwracając uwagę na zasługi na tym polu Benedyktynów. Omawia działalność teatrów na wolnem powietrzu w Hellbrunie, gdzie w roku 1618 odbyło się przedstawienie operowe i w Mirabel-Garten. Ciekawe jest odkrycie, że już w roku 1764 zapomocą latarni magicznej zmieniano tło dekoracyjne.

S. T.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Na 14 przedstawieniach *„Jak wam się podoba"* Szekspira w teatrze im. Bogusławskiego było 7210 widzów. Świadczy to o zainteresowaniu się sztuką i jej inscenizacją.

* * *

Reduta objeżdża obecnie miasta kresowe z następującemi sztukami: „Uciekła mi przepióreczka" Żeromskiego, „W małym domku" Rittnera i „Fircyk w zalotach" Zabłockiego. Występy cieszą się wielkiem powodzeniem. Sezon w gruntownie odnowionym teatrze na Pohulance w Wilnie rozpocznie się 24 bm. przedstawieniem „Wyzwolenia" Wyspiańskiego. Równocześnie opracowuje zespół Reduty „Sen nocy letniej" w przekładzie Limanowskiego.

* * *

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie ogłosił następujące wykłady z dziedziny teatru: Prof. Sternbach (semin.) Aischylosa „Agamemnon". Prof. Folkierski. Teatr hiszpański. Szkoła Lope de Vegi. Prof. Neibecker. Le théâtre d'Emile Augier. Le théâtre d'A. Dumas fils.

* * *

Adolf Nowaczyński został recenzentem teatralnym zreorganizowanej „Gazety porannej warszawskiej".

Teatr im. Słowackiego w Krakowie.

Teatr im. Słowackiego rozpoczął sezon wznowieniem „Przepióreczki" Żeromskiego, poczem wystawił „Złote kajdany" Korzeniowskiego i gościł Jerzego Leszczyńskiego, z entuzjazmem przyjmowanego przez publiczność. Występy świetnego artysty związane były z rozpoczęciem budowania cyklu Fredrowskiego, którym pragnie uczcić dyr. Trzciński 50-ciolecie śmierci wielkiego komedjopisarza. Wystawiono mianowicie z Leszczyńskim „Zemstę" i „Śluby panieńskie". Dalszemi członami cyklu będą: „Pan Jowialski" (w którym uczci Kraków jubileusz Solskiego), „Przyjaciele", „Dożywocie", „Damy i huzary", „Geldhab", „Mąż i żona", „Wielki człowiek do małych interesów", „Zrzędność i przekora", „Nikt mnie nie zna", „Odludki i poeta" i „Dwie blizny". Program ten jest w naszych warunkach wprost niezwykły. O ile śmiały ten plan będzie zrealizowany, Kraków, który dał kiedyś cykl Słowackiego i Wyspiańskiego, znowu da naukę innym teatrom, jak szanować należy poezję narodową.

Wystawienie „Ślubów panieńskich" i „Zemsty" było bardzo dobre. W „Ślubach" obok niezrównanego Gucia—Leszczyńskiego, trafnie ujęli swe role: Kosmowska (Dobrójska), Jednowski (Radost), z specjalną zaś radością wyróżnić należy wykonawczynie ról: Klary i Anieli—pp. Zaklicką i Bednarską, które dały piękne postaci dziewcząt polskich.

K. M.

Teatry poznańskie.

W cichym dworze. Sztuka w 3 aktach L. H. Morstina.

Poznań przeżywał świeżo swą nową niecodzienną emocję chrzcin polskiej sztuki dramatycznej. Po „Głazie granicznym“ w „Teatrze Nowym“ przyszedł z kolei czas na „Teatr Polski“ poraz drugi wprowadzający Morstina na deski teatralne. W 1913 roku pokazano w nim „Szlakiem legjonów“, teraz (26.9) dyr. Szczurkiewicz był znów ojcem chrzestnym sztuki „W cichym dworze“. Uroczystość odbyła się w „podniosłym“ nastroju, niestety chrześniak nie rokuje długiego życia. Obciążony nadmiarem literackości i zawstydzony przyznawaniem się, poza Morstinem, kilku jeszcze dramaturgów do ojcostwa, dzieciak przerażonemi patrzy na świat oczyma, bo nad kołyską ujrzał Upiora, Janusza, przywołanego przez poetę zza grobu dla ratowania uczciwości Reny i świętości domowego ogniska, w cichym, zacnym dworze. Jak w „Świętym“ ciekawiło Morstina zagadnienie jakby się czuł człowiek Boży na tym grzesznym padole płaczu, tak „W cichym dworze“ zainteresował go problem, co może zdziałać astrol „bohatera“ zabitego na polu chwały, kiedy zapragnie oczyścić ukochaną z plamy cudzołóstwa i dla osiągnięcia tego celu przez dwa akty będzie odgrywał rolę tajemniczego pana, którego jedni biorą za upiora, a drudzy za oszusta. Misja Janusza odnosi tylko częściowy triumf. Renia powraca do Karola. Przedtem wyzna jednak mężowi, że posiadał ją Andrzej. Spowiedź połączy z hymnem na cześć własnych wdzięków, na których pierwszy poznał się kochanek i w tej adoracji, śpiewanej przed profanem, tkwi zapewne zapowiedź, że gdy strach przed upiorem minie, Renia poszuka sobie nowych znawców „najskrytszych wdzięków kobiecych“. Janusz zjawił się w cichym dworku jak straszak. Andrzeja przepędził za dziesiątą górę, Zosię pchnął za klasztorne kraty, zespolił na chwilę Renię z Karolem, nawet trzeźwemu Sąsiadowi i Księdzu na moment odebrał pewność siebie. W trzecim akcie, kiedy już zniknął, chodzą jeszcze mieszkańcy białego dworku jakby zaczarowani i na gwałt usiłują stać się bielszymi od śniegu. Nie bardzo się im to udaje. Morstin napisał sztukę ładnym wierszem, ale nie umiał zrymować poezji z prawdą, nie zdobył się na rytm, jednoczący świat ducha z światem ludzi i dlatego jego Janusz, owa personifikacja wewnętrznych przeżyć postaci, opierał swój zbawienny wpływ na zewnątrznych teatralnych efektach i liczył wyłącznie na siłę oddziaływania taniego nastroju, uznającego zdmuchiwanie świec, świst wichru, nagłe roztwieranie się drzwi i rozpalanie pożaru, za najważniejsze sprężyny akcji. Najlepiej udał się Morstinowi akt pierwszy. Najgorzej popowiodło się z trzecim. Drugi sprytnie wprawił w ruch maszynerję teatralną, przeznaczoną na „Dziady“ i spotkał się z uznaniem, zamiłowanych w spirytystycznych praktykach, widzów. Całość małopoetyczna mimo wiersza, niedramatyczna mimo teatralności sytuacyj, nadto literacka w lepieniu postaci i zamało zwarta w zestawieniu obok siebie dwóch światów, powinna uledz licznym przeróbkom nim wejdzie na deski „Teatru Narodowego“. W inscenizacji „Teatru Polskiego“ mimo nadzwyczaj starannej reżyserji Szpakiewicza i godnej szczerych pochwał trójcy wykonawców (Renia—Grabowska, Zosia—Biesiadecka, Janusz—Szpakiewicz), „W cichym dworku“ wykazywało przedewszystkiem usterki i błędy, po których dopiero szczęśliwem usunięciu, będzie można nazwać ostatnią sztukę Morstina dowodem rozwoju dramatycznych uzdolnień wybitnego liryka i estety.

Stef. Papée

Teatr formistyczny w Zakopanem.

Dzięki inicjatywie kilku osób, interesujących się zagadnieniami współczesnej sztuki istnieje w Zakopanem od kilku miesięcy „Teatr Formistyczny“, będący sekcją towarzystwa „Sztuka Podhalańska“. Pomimo licznych trudności, jakie musiano zwalczyć (szczególnie brak odpowiedniego materjału aktorskiego) zdołano zrealizować plan wystawienia dramatu St. Ign. Witkiewicza p. t. „W małym dworku“, sztuki granej poprzednio w „Teatrze miejskim“ w Toruniu. Wystawienie jej w Zakopanem nabiera jednak wyjątkowej ważności jeśli się weźmie pod uwagę fakt udziału autora w jej reżyserowaniu, a następnie okoliczność jej scenicznej interpretacji przez grono amatorów, a nie zawodowych artystów.

St. Ign. Witkiewicz, jako dramaturg, kładzie szczególnie silny nacisk na akcję, która ma na celu z jednej strony ściągnięcie uwagi widza na siebie jako taką, z drugiej zaś dostarczenie reżyserowi, dekoratorowi i aktorom możliwości wydobycia ze sztuki jej formalnych walorów, potęgujących wrażenia artystyczne. Przez psychologiczną deformację charakterów pozwala na formalne traktowanie inscenizacji. Równocześnie uwalnia przez to widza od konieczności przeżnia uwagi na różne finezje psychologiczne i „głębie“ myślowo-tendencyjne, dając już w ten sposób możność uchylenia podświadomych, metafizycznych pierwiastków sztuki, podsuwając sposobność pełnego odczucia wzajemnej relacji dwuch rzeczywistości, czyli apercypowania z dramatu tego, co jest w nim najistotniejsze. Z drugiej strony wprowadza Witkiewicz pewne odwrócenie wartości dramatycznych. Z tego zaś wypływa deformacja sytuacji, co za tem idzie ustawiczne skoki i zmienność linji dramatycznej. Pewna brutalność i przejaskrawienie charakterów wpływa na ich uproszczenie dla widza pomimo wewnętrznego skomplikowania. *Najbardziej istotną cechą dramatów Witkiewicza jest to, że nie każąc wysilać myśli dla zrozumienia akcji, pozwalają zato na spotęgowanie stopnia naszej wrażliwości i odczuwalności do chwilowo osiągalnego, maksymalnego napięcia.*

(Z tem co teraz zauważyłem łączy się zagadnienie celów, istoty sztuki oraz kwestja „teatralizacji“ teatru. Z braku miejsca nie będę się nad tem zastanawiał)

A teraz dla przedstawienia indywidualnych cen sztuki zatytułowanej „W małym dworku" muszę zacząć od kilku zdań streszczenia: Dyapenazy Nibek, dzierżawca wsi Kozłowice, zastrzelił swą żonę Anastazję w chwili, gdy przekonał się że go zdradza ze swym kuzynem, poetą Jęzorym Pasiukowskim. Dramat zaczyna się sceną wywoływania duchów. Zjawia się duch Anastazji. Powstaje tragikomiczne zawęźlenie akcji na tle wyjaśniania przyczyn śmierci i ustalanie osób, kochanków Anastazji. Duch twierdzi, że, jako Anastazja, miał jedynego kochanka oficjalistę Kozdronia, a za przyczynę swej śmierci podaje raka w wątrobie; Dyapanazy utrzymuje, iż zastrzelił żonę zato, że go zdradzała z Jęzorym, a ten ostatni znowu przysięga, że był jej jedynym kochankiem. Nieporozumienie wyjaśnia się w ten sposób, że wszyscy mają rację. Nibek zabił swą żonę, pogrążoną we śnie opiumowym — w takich chwilach posiadł ją też kuzyn poeta. Pozatem zaś utrzymywała ona stosunek miłosny z Kozdroniem. Duch Anastazji podsuwa potem truciznę własnym dzieciom. Sztukę kończy śmierć Nibka, który nie mógł przeżyć zgonu swych córek. Równocześnie wśród tragicznych wypadków ostatniego aktu wyrasta nowa miłość poety Jęzorego i kuzynki Anety. Tyle z fabuły.

Nowość stanowi odmienne niż dotychczas potraktowanie postaci ducha Anastazji, dające pole do daleko idącej stylizacji scenicznej, a następnie pomieszanie świata „tego" z „tamtym" w [...]ną jedność Objawiało się to w ujęciu psychologicznem typu ducha lub w końcowej scenie pośmiertnego zjawienia się Nibka i dzieci w kilka minut po swym zgonie.

Inscenizacja ciekawa. Wyróżniały się oryginalne pomysły dekoracyjne Rafała Malczewskiego w drugim akcie. Grano naogół poprawnie; w nielicznych tylko wypadkach potrafiono zdobyć sie na stylizację. Podobnie charakteryzacja była zanadto życiowa. Powinno się raz wreszcie zerwać z tymi szablonami, że oficjalista rolny musi mieć koniecznie miotłowate wąsy, że duch powinien być ubrany (koniecznie!) w białe prześcieradło i t. d. Z wyjątkiem kostjumu oficjalisty Maszejki, wszystkie inne były ujęte prawie naturalistycznie. Z wykonawców wyróżnili się: p. Tooper (duch Anastazji), p. Ustupska i p. Pietrzkiewiczówna (dzieci), p. Waśkowski (Kozdroń) i Staroniewicz (Moszejko).

Ogólny bilans tych prób stworzenia teatru eksperymentalnego Nowej Sztuki w Zakopanem — musimy bezwzględnie uznać za dodatni. Pierwsze przedstawienia posiadają wprawdzie dużo niedociągnięć, ale usprawiedliwiają to w znacznej mierze trudności na jakie musiała napotkać scena eksperymentalna w tak małem mieście Brak pracy, odpowiedniego materjału aktorskiego, odpowiedniej sali teatralnej, a nadewszystko brak kulturalnej, interesującej się sztuką i popierającą ją finansowo i moralnie publiczności — to wszystko należy do przeszkód niełatwych do pokonania. Realizacja artystycznego przedstawienia w tych warunkach — to prawdziwy sukces. Spoglądając więc pod tym kątem na działalność „Teatru Formistycznego", musimy się odnieść do niej z całem uznaniem i ufnością w jego przyszłość. Wszystko pozwala się spodziewać, że następne przedstawienia pójdą w kierunku usuwania istniejących braków i w ten sposób osiągną coraz to lepsze rezultaty artystyczne.

Jan Brzękowski.

KRONIKA ZAGRANICZNA

„FAUST" W ODEONIE. W związku z zamierzonem w Warszawie wystawieniem „Fausta" Goethego warto nadmienić, że w r. b. dzieło to było przedmiotem eksperymentu literackiego w Paryżu w Odeonie. Mianowicie sztukę opracowali P. P. L. Forest i Ch. Robert Dumas, „modernizując" dramat genjalnego Niemca w ten sposób, że odrzucili zeń niemal cały ładunek filozoficzny. To „odciążenie" jednak przy szablonowej inscenizacji dało w rezultacie niby wystawę libretta operowego bez śpiewu i muzyki. Interpretacji artystów z F. Gémier na czele krytyka postawiła też poważne zarzuty.

MAURYCY ROSTAND, goniąc widmo sławy ojca, zdaje się popadać w coraz sztuczniejszą retorykę poetycką. Wystawiona w Komedji Francuskiej „La nuit des Amants" pełna jest naciąganych, a nawet niesmacznych sytuacji, ubranych w lichą formę poetycką.

„LA DISEVUILE"—3-aktowa przeróbka sceniczna świetnej powieści Abel Hermanta święciła sukces w teatrze Gymnase w Paryżu. Forma dramatyczna okazała się bardzo użyteczną dla wyrazu artystycznego konfliktów indywidualnych na podkładzie psychosocjologicznym. Walka spętanych małżeństwem indywidualności, dźwigających z jednej strony dziedzictwo samowoli atystokratycznej, z drugiej—umiłowania swobody i wysokiej kultury intelektualnej posiadała świetną ekspresję w wykonaniu inteligentnych aktorów francuskich.

NOWA KSIĄŻKA CRAIGA. W najbliższym czasie ukaże się nowa książka Craiga pt. „Books and Theatres".

„RADOŚĆ", komedja w 3 aktach Fraccaroli, autora „Kinematografu życia", osiągnęła w medjolańskiem Teatro Olympia większy jeszcze sukces niż głośna sztuka tegoż autora „Bragnia". Bohaterka komedji, modystka Marietta Brambilla, zwana „Baldoria", miała żyć w Medjolanie około r. 1838, a więc w czasach, kiedy miasto było pogrążone w atmosferze zabaw i spisków przeciwko Austrjakom. Marietta, dziewczyna wesoła i lekkomyślna, jest kochanką młodego hrabiego Ottavio Osnago; w domu jej zbiera się wesołe towarzystwo pod hasłem „facciamo baldoria". W pewnej chwili Marietta, podrażniona niewłaściwym żartem na temat jej stosunku do hrabiego, idzie o zakład, że w ciągu trzech dni uzyska u jego rodziców zezwolenie na małżeństwo. W ubiorze starszej damy i odpowiednio ucharakteryzowana udaje się do willi hrabiostwa Osnago, przedstawia się jako ciotka ubogiej i skromnej dziewczyny, którą kocha młody hrabia i tak zręcznie prowadzi sprawę, że osiąga swój cel. Jednakże

przytem jej samej zaczyna się zdawać, że szczęście jej może się urzeczywistnić. Tu jednak spotyka ją zawód. Marietta wygrała wprawdzie zakład, ale równocześnie poznaje przykrą prawdę: Jej ukochany widzi w niej przyjaciółkę, nie myśli o poważniejszych zobowiązaniach, a ożeni się ze swoją kuzynką, którą Marietta poznała w domu jego rodziców. Śmiechem przez łzy kończy się komedja. Marietta wyjeżdża do Paryża, aby zapomnieć. Sztuka napisana przez doskonałego znawcę teatru jest zajmująca od początku do końca. Znaczną część powodzenia przypisać należy znakomitej grze Diny Galli.

„OLGA MARINA", komedja w trzech aktach Carlo Veneziani była grana po raz pierwszy w medjolańskim Teatro Filodrammatici. Rzecz dzieje się na Capri, gdzie schronił się Cesco Pallavicini, człowiek spokojny a nieszczęsny, bo prześladowany przez nudną kochankę. Tu odetchnął nareszcie spokojnie, a nie mając nic lepszego do roboty, zajął się łowieniem ryb. Różnie mu się przytem darzy, aż wreszcie pewnego razu, zarzuciwszy wędkę, poczuł, że do haczyka przyczepiła się jakaś grubsza ryba. Pociągnął silniej i—o dziwo—wydobył na brzeg najautentyczniejszą syrenę, która, odrzuciwszy czemprędzej ogon, stanęła przed nim w szacie z piany morskiej, bardzo przezroczystej i oświadczyła, że nazywa się Olga Marina i że chce pozostać między ludźmi. Cesco przyjął tę wiadomość dosyć obojętnie, jako że po swoich ostatnich przygodach nie chciał mieć nic do czynienia z kobietami, natomiast wszyscy inni mężczyźni zakochali się w niej do szaleństwa, zaś kobiety, oczywiście, znienawidziły piękną a tajemniczą współzawodniczkę. Zaczynają się awantury, podstępy, kłótnie i najrozmaitsze domysły. W bajkę o syrenie nikt nie wierzy, natomiast stary, zdziecinniały profesor poznaje w niej swoją żonę, która go przed laty porzuciła, młody Rosjanin jest pewny, że tajemnicza kobieta musi być szpiegiem i t. d. Napróżno córa morza przemawia do tych ludzi słowami poezji; im większy jest jej czar i słodycz, tem namiętniejsza staje się walka o kobietę, ze wszystkiemi w takich razach skandalami i intrygami. Wreszcie, gdy komisarz policji przychodzi aresztować ją, jako oszustkę, wielokrotnie karaną i poszukiwaną przez sądy, zrozpaczona Olga rzuca się w morze i staje się znowu syreną. Wówczas poznają ci wszyscy ludzie, że kochali w niej swoje iluzje, swoje sny i marzenia.

W sztuce pierwiastek komiczny przeważa nad lirycznym i fantastycznym, Krytyka podnosi, że intencje autora nie zawsze są dosyć jasne i że symbolizm głównej postaci nie jest dostatecznie uwydatniony; mimo tych zastrzeżeń sztuka zdobyła sobie trwałe powodzenie, większe, niż wszystkie inne nowości, grane w ostatnich czasach w Medjolanie.

PAUKETTE, dramat w trzech aktach Eugenio Giovannetti był grany wielokrotnie i ze znacznem powodzeniem w rzymskim Teatro d'Arte. Akcja rozgrywa się w Rzymie w r. 1805, a treścią jej jest miłość młodego hr. Ruffo do pięknej siostry Napoleona Pauliny Bonaparte. Miłość bez wzajemności doprowadza młodzieńca do pojedynku z rywalem o względy Pauliny, w którym Ruffo odnosi śmiertelną ranę i umiera w chwili, gdy głos trąb oznajmia przybycie Napoleona.

PARODI C. C. — trzy akty p. t. „Zamyka się", „Otwiera się znowu", „Przy pracy" — napisał Sabatino Lopez Główną postacią sztuki jest wzbogacony kupiec genueński Siobatta Parodi, który, nie mogąc pogodzić się z nowemi ustawami, o ośmiogodzinnym dniu pracy, angielskiej sobocie i t. p., likwiduje swój interes i postanawia żyć z renty. Chciałby przytem zakończyć dotychczasowy zawód romansem z własną maszynistką Remigią, ale ta oświadcza mu otwarcie, że gdyby kiedykolwiek miała zdecydować się na ten krok, to chyba z młodym człowiekiem. W drugim akcie widzimy byłego kupca w zaciszu domowem z jego dawną kochanką Luigią. Zjawia się tam Remigia z prośbą o pomoc dla swego przyjaciela Rafaela Colombi. Parodi z początku czyni przykre uwagi na temat przekroczenia Rubikonu, w końcu jednak, poznawszy dzieje ich miłości, postanawia przyjść im z pomocą i otwiera nowe przedsiębiorstwo pod firmą Parodi & C, przyjmując za wspólnika Rafaela. Akt trzeci przynosi zawarcie małżeństwa Parodi z Luigią oraz Rafaela z Remigią i przedstawia pracę spółki. Interes rozwija się pomyślnie, ale między starym i młodym wspólnikiem zdarzają się częste nieporozumienia i tarcia. Przychodzi wreszcie do zerwania, jednakże za sprawą Remigji wszystko kończy się pomyślnie — firma będzie istniała nadal, a wspólnicy będą na równych prawach. Sztuka o świetnym djalogu ma doskonale zaobserwowane i narysowane postacie, przedewszystkiem starego Parodi. Publiczność i krytyka przyjęła ją przychylnie, bez zastrzeżeń.

PULCINELLA, komedja dell'arte, była najbardziej interesującem wydarzeniem w letnim sezonie teatralnym Bolonji. Grano ją w Teatro Modernissimo. Tytułową rolę błazna objął znakomity aktor Ettore Petrolini i przedewszystkiem dzięki jego twórczej grze eksperyment udał się w zupełności; reszta zespołu stała również na wysokości zadania. Prawie w tym samym składzie grano tem następnie melodramat pt. „Tysiąc lir", jednakże gra aktorów nie zdołała uratować słabej sztuki.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 z

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5, TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu 30 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 18 PAŹDZIERNIKA 1925 R. Nr. 42

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Ludwik Solski.

(*Jubileusz 50-letniej pracy scenicznej*).

Pięćdziesiąt lat *pracy* scenicznej Ludwika Solskiego, to pięćdziesiąt lat prawdziwej, żywej *twórczości*. Nie każdy artysta może się poszczycić tak długim okresem żywotności twórczej. A dodać należy, że, mimo sędziwego wieku, Solski jest ciągle młodym aktorem, młodszym od wielu, którzy nie liczą tak poważnej ilości lat służby scenicznej.

Na czem polega moc twórcza tego wielkiego polskiego aktora, z którym nie wielu artystów europejskich równać się może?

Tajemnicą twórczości Solskiego jest niezwykła umiejętność wciejania się w najróżnorodniejsze postacie. Czy to będzie legendarny już Wiarus w „Warszawiance", czy Dyndalski w „Zemście", czy „Judasz", lub „Skąpiec" — zawsze potrafi Solski nadał postaci inny, danej roli właściwy ton i charakter. W przeciwieństwie do drugiego mistrza sceny polskiej Frenkla, który na każdej postaci wybija piętno własnej indywidualności, Solski przekreśla siebie, tworząc tylko tą figurę, jaką pomyślał autor. Oczywiście, niejednokrotnie postać ta w interpretacji Solskiego wyrasta ponad figurę, przedstawioną przez autora, zawsze jednak jest ona ściśle związana z utworem – nigdy z Solskim, jako wybujałą indywidualnością. Solski jest bowiem wzorem wielkiego współpracownika pisarzą dramatycznego. Ileż jego współpracy twórczej zawdzięczają Staff, Nowaczyński, Rostworowski! Ba—nawet taki genjusz jak Wyspiański nie mógł wymarzyć sobie świetniejszego Wiarusa w „Warszawiance" niż ten, którego stworzył Solski.



L. Solski jako Niemowa w „Kaśce Karjatydzie" Zapolskiej.

Ta właśnie postać jest bardzo charakterystyczna dla całej pracy twórczej Solskiego. Jak wiadomo, Wyspiański dał szczegółowe wskazówki co do zachowania się Wiarusa. Solski niczego nie zmienił, niczego nie odjął i nie dodał; oddał na usługi kreacji tylko jedno: wielki talent i umiejętność wcielania się w postać.

Nie dochodził do niej przez metodę „przeżywania", poświęcił jej obserwację i dzięki tej obserwacji dał niezwykle plastyczną postać, nietylko żywą, ale *żywą ze stanowiska teatru*. Niejednokrotnie bowiem aktorzy „przeżywający" nie zdają sobie sprawy z tego, że dają postaci wierne życiowo, ale nieznośne na scenie. Solski każdą kreację przepajał tą teatralnością, która nadaje kreacji aktorskiej specyficzny charakter, wyróżniający figurę sceniczną od postaci spotykanej w życiu.

W wydanej z okazji jubileuszu Solskiego pod staranną redakcją E. Świerczewskiego książce pamiątkowej czytamy o jubilacie: „Ogółem odegrał od początku karjery, łącznie z prowincją, przeszło 1.000 ról, a występował ogółem w 7.000 przedstawieniach". Jakiż to wielki talent wcielania się w coraz to inną postać miał ten wielki artysta, liczący tyle kreacyj! Krea-

cyj tak różnorodnych! A były wśród nich w początkach karjery scenicznej Solskiego nawet i partje operowe, jak nap. Jontka w „Halce"!

Charakterystyka Solskiego byłaby jednostronna, gdybyśmy pominęli wielkie zasługi jubilata, jako reżysera i dyrektora. Jako reżyser, wydobywał Solski z utworów odpowiedni nastrój, przyczem nigdy nie był jednostronny. Tak samo nie był jednostronny jako dyrektor, który umiał wyczuwać najróżnorodniejsze utwory i torować im dostęp na scenę. Specjalnie Teatr Miejski w Krakowie wiele zawdzięcza Solskiemu. Wystawił tutaj cały szereg pierwszorzędnych utworów, zorganizował świetnie cykl Słowackiego i Wyspiańskiego; pierwszy wystawił „Noc listopadową" i „Legjon" Wyspiańskiego; zorganizował bardzo dobry zespół aktorski; stworzył tutaj mnóstwo niezapomnianych kreacyj, jak np. Pietra Negri w „Beatriks Cenci", Ślaza w „Lilli Wenedzie", „Cara Samozwańca" i „Fryderyka Wielkiego" w dramatach Nowaczyńskiega, Satyra i Łukasińskiego, w „Nocy listopadowej", Brukwę w „Przywódcy" Krzywoszewskiego, „Pawła I" w sztuce Mereżkowskiego, Gamrata w „Królewskim jedynaku" Rydla i „Judasza" w sztuce Rostworowskiego.

Mimo tylu lat pracy scenicznej, Solski jest wiecznie młodym aktorem. Jak dawniej, tak i dzisiaj interesuje się młodymi talentami i oto w dniu jubileuszu wystąpił w sztuce Brończyka p. t. „Hetman Stanisław Żółkiewski". Niedawno mogła Warszawa zaznajomić się z wielką skalą twórczości Solskiego w „Dożywociu" i „Skąpcu". Nie wzgardził też małą rolą Kleniewicza w „Przepióreczce" Żeromskiego. Ta żywotność talentu Solskiego jest imponująca. Każe się ona spodziewać po jubilacie dalszej jeszcze i owocnej pracy.

Wiktor Brumer.

Ewolucja Meyerholda.

(Ciąg dalszy).

6. TALMA REWOLUCJI ROSYJSKIEJ.

Od tej chwili Meyerhold staje się Talmą rewolucji rosyjskiej, wyciskając głębokie indywidualne piętno na wszystkich formach teatru rewolucyjnego. Dlaczego przeszedł odrazu, bez zastrzeżeń, do obozu bolszewików— w okresie, kiedy cała inteligencja bojkotowała wywrotowców? Artysta pur sang, dekadent—symbolista, dziecko fin de siècle'u, epikurejczyk, który o ile mi wiadomo, nigdy przedtem (do r. 1917) nie zdradzał sympatji socjalistycznych, zapalony zwolennik „czystej sztuki", porzucający na początku stulecia teatr Stanisławskiego właśnie dlatego, że naturalizm i psychologizm tej sceny wywodził się z założeń „obywatelskich", z chęci odzwierciadlania prawdy życia społecznego Rosji (Czechow, Gorkij, Andrejew, Dostojewskij— filary repertuaru Teatru Artystycznego) — Meyerhold nagle przekreśla całą swą przeszłość i przyjmuje odpowiedzialne stanowisko generalnego reżysera republiki Sowietów, forsując usilnie zasadę komunistyczną, że teatr musi przedewszystkiem służyć potrzebom polityczno - wychowawczym momentu dziejowego. Ten skok nagły, to cezarjańskie przekroczenie Rubikonu staje się poniekąd zrozumiałe, jeśli się uwzględni konstytucję duchową tego niespokojnego artysty: Meyerhold z natury jest anarchistą, wywrotowcem, żywiołowym rewolucjonistą, niezmordowanym poszukiwaczem źródeł wody żywej, wrogiem martwoty rutyny — conquistadorem nieznanych terenów sztuki. Ten akumulator nieprzebranych zapasów energji witalistycznej nie mógł się całkowicie wyładować w ciasnych ramkach starego ustroju. Zmuszony był stylizować — czyli pudrować,szminkować, galwanizować — starego truposza teatru. Dopiero wyrzucenie na szmelc całej gotowalni estetycznej, wyrzeczenie się nałogów przeczulonego kulturą wieków człowieka — otwarło nagle przed Meyerholdem nowe perspektywy. Robota w świeżym, młodym, jeszcze barbarzyńskim materjale aktorskim — przed nową, nie zatrutą snobizmem widownią — dała mu możność stworzenia własnego stylu, stworzenia nowych form, w których burzliwa rzeczywistość nabierała cech żywiołowych artyzmu. Tak, mniej więcej, przedstawia mi się geneza rewolty duchowej Meyerholda.—Zresztą i w tym wypadku, jak i w okresach poprzednich mutacji, Meyerhold nie utracił łączności z literaturą. Związany ściśle z symbolizmem, podzielił los symbolistów literatury rosyjskiej. Toć najwybitniejsze siły tego kierunku: Andrej Biełyj, Błok, Briusow — przyjęli również rewolucję. Pierwsi dwaj — jako członkowie partji socjalistów — rewolucjonistów (lewicy) Briusow zaś—jako czynny komunista. Z chwilą wybuchu rewolucji symbolizm został zupełnie zlikwidowany. Miejsce jego zajął futuryzm. I oto Meyerhold wstępuje w ścisły kontakt z t. zw. komfutami (komunistami — futurystami): z poetami Majakowskim i Treljakowym, oraz z teorytykiem nowej sztuki — Aksionowym. Majakowskij — wraz z Meyerholdem— przerabia na nowo swoje „Misterjum - Buffo";

wystawia w dniu 1 maja 1920 roku w cyrku, podczas zjazdu Kominternu. Tretjakow przerabia na modłę komunistyczną — („montuje atrakcje“) sztuki, które później inscenizuje Meyerhold w teatrze R. S. F. S. R. lub w „Gilis “ (nprz. „La unit“ Marbinet’a, która to sztuka w do cna zmienionej formie otrzymuje tytuł: „Ziemla dybom“ — Ziemia naopak; lub komedja Ostrowskiego „Na wsiakawo mudreca dowolno prostoty“, z której Tretjakow robi dla teatru „Proletkultu“ zwarjowaną hecę cyrkową).

Ostateczne skrystalizowanie poglądów rewolucyjnych Meyerholda nastąpiło w r. 1919, kiedy, wyruszywszy w celu kuracyjnym na Kaukaz, dostał się do niewoli „białych“, którzy go osadzili w więzieniu i odbili mu płuca. Po powrocie do Moskwy, jeszcze ciężko chory, wziął się z energją niesłychaną do przeprowadzenia t. zw. „teatralnego października“ czyli do rewolty teatrów w duchu ideologji komunistycznej. Teoretycznie i praktycznie wprowadza na deski sceniczne zasady t. zw. bio-mechaniki.

Angielski działacz teatralny, Huntly Carter, który po dłuższym pobycie w Rosji napisał książkę o teatrach rewolucji, charakteryzuje teorję Meyerholda w ten sposób:

„Bio-mechanika jest to zastosowanie do aktora zasady konstrukcjonizmu czyli teorji mechanicznej, w przeświadczeniu, że jest on cudownym mechanizmem, złożonym z szeregu części składowych. Nowy problemat teatralny wymaga wprawienia w ruch tej maszynerji z wszystkiemi jej kółkami i sprężynami, sprawnie i zgodnie z nakazem wysłanym przez centralę mózgowo-nerwową. Zasady bio-mechaniki zastosował Meyerhold po raz pierwszy już dawniej w rezultacie studjów nad komedjantami włoskimi i commedia dell’arte, opierając się na dokładnej znajomości ciała ludzkiego oraz jego fizjognomji; system ten dąży do doskonałej sprawności fizycznej nowego autora i ruguje teorją ruchów emocjonalnych, rezultat ignorancji własnego ciała. Zużytkowawszy w ten sposób wiedzę dla kształcenia intelektu aktorskiego, oraz środki sportowe, doskonalące aktora, bio-mechanika wyznacza mu funkcję społeczną, czyniąc go demonstracją idealnie zorganizowanego ciała ludzkiego. W tem wyraziły się wpływy futuryzmu marinettiowskiego, ubóstwiającego pracę mechaniczną i dążącego do ukazania w sztuce jej form i rytmu“*).

Są to podstawy formalno-estetyczne, któremi kierował się Meyerhold w pracy nad stworzeniem nowego aktora (w studjach swych „Teatr Aktora“, a później w instytucie „Gitis“).

*) Cytuje podług streszczenia w „Wiadomościach Literackich“, № 37, z dnia 14 września 1924 r.

Aktor taki wymagał nowego otoczenia, nowej przestrzeni scenicznej, któraby organizowała i ułatwiała mu ruch. Dlatego już nie malarze-dekoratorzy, jak Sudejkin lub Sapunow, lecz konstruktywiści, negujący wszelką „estetykę“ i zastępujący ją (rzekomo) naukową „budowlą“, kombinacją rusztowań, lewarów i platform — i w pierwszym rzędzie młódź lewicowa: Popowa, Wiesnin — zajęli stanowiska „monterów“ (czyli dawnych d e k o r a t o r ó w) w teatrze Meyerholda. Jednocześnie w specjalnej uczelni — t. zw. warsztacie montowania inscenizacji, którego kurs rozłożono n a t r z y l a t a — uczniowie pod kierownictwem Meyerholda przygotowywali się do zawodu reżyserskiego.

Lecz nie te inowacje formalne, zupełnie zrozumiałe na tle ogólnego przesunięcia się sztuk wszelkich po wojnie w kierunku modernizacji., inowacje, stosowane również przez Foreggera i Tairowa — znamionują przełom w twórczości Meyerholda. To, co odcina obecny okres jego pracy reżyserskiej od dawnych przedrewolucyjnych upodobań — to zasada: n a l e ż y w p r o w a d z i ć e l e m e n t y ż y c i a, f e l j e t o n o w e j a k t u a l n o ś c i d o t e a t r u., należy teatr uczynić orędziem nowych form rodzącej się społeczności. A więc coś biegunowo przeciwnego teorji Jewreinowa! Nie „teatralizacja życia“ a „użyciowienie“ teatru, „witalizacja teatru“. Nie cofający się nigdy przed wyciągnięciem ostatecznych konsekwencyj z przesłanek teoretycznych*) — Meyerhold wprowadza na scenę — i na widownię (jako jej naturalny ciąg dalszy) autentyczne motory, maszyny, motocykle, radjostacje, kino... czyli wprowadza „neo“ (?) — naturalizm! Inscenizując np. „Jutrznie“ Verhaerena w roku 1920, czyli podczas wojny z Polską — każe gońcom przybywającym (według tekstu sztuki) z pola bitwy odczytywać najnowsze depesze „Rosta“ z frontu polsko-rosyjskiego; trybuni przemawiają na tematy bieżącej polityki; z samolotów, krążących nad widownią, padają autentyczne proklamacje... Tą nieco wątliwą transfuzją żywej krwi do wyczerpanego (mimo wszystko!) organizmu teatru pragnął Meyerhold nawiązać kontakt żywy i bezpośredni z widzem na sali. — W swych zapędach rewolucyjnych nie liczy się Meyerhold zupełnie z intencjami autora sztuki inscenizowanej — nawet jeśli to będzie autor żyjący.

Co zaś dotyczy samej techniki i stylu nowych inscenizacyj Meyerholda — to, istotnie, odbiegają one daleko od dawnych este-

*) Patrz wyżej — o „nieruchomych“ inscenizacjach Meyerholda w okresie kiedy hołdował symbolizmowi.



L. Solski jako Korecki w „Dramacie Kaliny“ Kaweckiego

tycznych kanonów, którym ten Proteusz teatru hołdował przed rewolucją. Wystarczy naprz. przejrzeć program sztuki „Ziemla dybom“*) Spotkamy tu takie terminy, jak: „Montaż akcji—Meyerholda, montaż mowy — Tretjakowa“, „reżyserzy laboranci“, „warsztat—fotoplakat Popowoj“, komendant widowiska Ekk“... Albo w następnym programie: „Montaż atrakcji (reżyserja, planowanie maneżu (!) etc.“ — Eisensztajna (uczeń Meyerholda) „akrobatyczny training—Rudenko“, „Szum orkiestra“ (bruityści!): Kitajew etc... — Aktora nie traktuje Meyerhold jako „artystę“, jeno jako „robotnika“, który musi wypełnić podczas przedstawienia pewną „robotę“, stracić pewien zapas energji f i z y c z n e j. W sztuce Crommelynck'a „Rogacz wspaniały“ wszyscy aktorzy występowali *w jednakowych kostjumach do pracy*, skomponowanych przez Popową. O kostjumach tych pisze francuski korespondent, Henri Guiteaux*) „W kostjumach tych jest coś rozumnego a prostego, gdyż pozostawiają wielką swobodę ruchu i nie zwracają na się zanadto uwagi widza. Jest to kostjum tego samego kroju, jednobarwny, a przyodziane są weń wszystkie bez wyjątku osoby występujące w dramacie. Szminkę usunięto zupełnie. Mogę jednak zapewnić, że przez chwilę nawet nie przeszkadza ani jednostajność, ani brak t. zw. prawdy historycznej“.

W następnych jednak inscenizacjach Mejerhold zaniechał już w y ł ą c z n e g o stosowania jedynego typu kostjumowego i powrócił do rozmaitości.

W inscenizacjach swych oscyluje Meyerhold pomiędzy patetyczno-agitacyjnem widowiskiem („Jutrznie“, „Trest D. E.“), satyrą jarmarczną („Misterjum — Buffo“, „Ziemla dybom“) a „bałaganem“ („Rogacz wspaniały“, „Las“). W stosunkowo ciasnych ramach konstrukcjonizmu i bio-mechaniki potrafi Meyerhold tworzyć mnóstwo kombinacyj widowiskowych.

Dla ilustracji przytaczamy kilka opisów inscenizacyj Meyerholda. — Tadeusz Ignatowicz w korespondencji o teatrach moskiewskich w roku ubiegłym tak opisuje przedstawienie „Lasu“ Ostrowskiego ***).

„Las“ — malowidło nieistniejącego już „bytu“ rosyjskiego — został potraktowany przez reżysera w stylu „bałaganu“, groteskowej szarży, nieomal hecy jarmarczno-cyrkowej, — zarówno pod względem mise-en-scène, jako też i gry. Na lewej stronie sceny zawieszono systemem cyrkowym na metalowych linach most, który, zaczynając się pod samym stropem, dochodził skośnie aż do parterowej loży z prawej strony, gdzie figurował napis: „Pieńki, majątek obywatelki Gurżymskiej“.

---

*) Patrz tygodnik „Zwieliszcza“, zeszyt majowy (36) z roku 1923.

*) „Scena Polska“, № 1-2-3, Rok V, Styczeń—Marzec 1923 (str. 15).

***) „Wiad. Liter.“ № 28 z r. 1924



L. Solski jako krawiec w „Hanusi“ Hauptmana.

Tą drogą przybywają z miasta wspomniani aktorzy, Gennadjusz i Arkadjusz, i na niej też rozgrywa się mnóstwo epizodów. Zresztą cała akcja sztuki, rozbitej w interpretacji meyerholdowskiej na trzy części i trzydzieści trzy epizody, coraz to przerzuca się z jednej sceny do drugiej — trybem kinematograficznym, uprzednio już stosowanym — i to z dużem powodzeniem—przez Meyerholda w sztuce „Jezioro Lull". Charakter groteskowy tej inscenizacji podkreślają wybitne charakteryzacyjno-rekwizytorskie i t. p. szczegóły, jaskrawe — czerwone, zielone, złociste — peruki wykonawców oraz scenki „rodzajowe", jak: maglowanie bielizny, „pedicure", robione Gurżymskiej, przygotowywanie komfitur z owoców i t. d.

Lecz, mimo to, reżyserowi nie udało się utrzymać całości widowiska w tonie swej pierwszej koncepcji. Obok „hecy" zjawiają się zarazem i echa dawnej, tradycyjnej teatralności: moment „przeżywania" psychologicznego i szczegóły czysto-naturalistycznej podkopują silnie spoistość eksperymentu. W niemałym też stopniu zawinili pod tym względem wykonawcy.

Tak się przedstawia inscenizacja meyerholdowska — „w oczach Zachodu". Innemi terminami i innemi miarami ocen operuje krytyka „fachowa" w Rosji dzisiejszej. Przytaczam kilka urywków z recenzji Eug. Ku-



L. Solski jako Chudogęba w „Wieczorze Trzech Króli" Szekspira.



L. Solski jako Pierepychin w „Mieszczanach" Gorkiego

mejko o sztuce „Na wsiakawo mudreca dowolno prostoty", cyrkowej bufonadzie komponowanej na kanwie Ostrowskiego przez Tretjakowa. Reżyserował tę bufonadę nie sam Meyerhold lecz jego uczeń (Eisenstein). Tem nie mniej charakter tego widowiska zbliżony jest bardzo do przedstawień meyerholdowskich.

„Cyrkową bufonadą nazwano tę inscenizację" — pisze krytyk rosyjski — „widocznie dlatego, że naszpikowano ją obfitością — i to jaką! — ruchów akrobatycznych, w formie kulbitów, Vordersprung'ów, saltomortale i t. d. Wszystkie te sposoby, co prawda, kilkudziesiętnie spotęgowane i skomponowane w całość t zw. „roboty parterowej", stanowią bardzo ciekawe widowisko, lecz, jeśli wziąść długą pięcioaktową sztukę i po każdem słowie robić koziołka przez głowę, być może nieraz i bardzo w porę — wybaczcie mi — otrzymuje się w ten sposób widowisko bardzo monotonne".

Dalej zatrzymując się nieco dłużej nad genezą widowiska, krytyk rosyjski wspomina zasługi reżysera Sergieja Radłowa, który pierwszy wprowadził bufanady cyrkowe w teatrze petersburskim „Komedja Ludowa" dążąc do połączenia teatru z cyrkiem, a później — z kinem.

Oceniając grę Aleksandrowa, który miał do wykonania zaiste trudną rolę „Człowieka

w masce" (milczący, z zielonemi elektrycznemi oczyma, w cylindrze i długim reglanie detektywa — recytuje rolę chodząc po długim drucie zawieszonym nad widownią), Kunejko porównywa walory wykonania tej roli ze zdobyczami aktorów Radłowa: „W sztuce „Podrzutek" na dłuższym pięciokrotnie i wyżej naciągniętym drucie robiono wzloty przez widownię oraz na trapezie (w sztuce „Sułtan i djabeł") —

Aleksandrow zaś w roli „Człowieka w masce" podobał mu się nie dlatego, że „prześlicznie chodził nad publicznością po drucie, lub dzięki jakiemuś innemu trick'owi (robił ich wiele i dobrze), a dlatego, że rola jego ma w sobie zalążek intrygi i jak się zdawało, zadzierzga pewien węzeł dramatyczny". „Każe on przypuszczać, że do sztuki wprowadzono podwójny komplikujący motyw. Zainteresowanie od tego wzrasta. Lecz nic podobnego. Człowiek ten jest tu „przypadkowo". Tak jak i wszystko w tej sztuce..." — Samo „montowanie atrakcji" nie zadawalnia krytyka półoficjalnego organu sowieckiego. *)

Widzimy więc, że metody inscenizacyjne Meyerholda i jego szkoły nie zawsze spotykają się z uznaniem radykalnej nawet krytyki. W sferach zaś oficjalnych napotyka Meyerhold często sprzeciw energiczny (co miało miejsce np. po inscenizacji „Misterjum — Buffo" i „Jutrzni") a nieraz między nim a władzą dochodzi nawet do ostrych konfliktów. Takie starcie między komunistą — reżyserem a Głównym Komitetem Repertuarowym (Gławrepetkom) miało miejsce po premjerze sztuki A. M. Fajko „Jezioro Sull" **)

Sztukę osnutą na motywie rzekomo — anarchistycznym, wystawił Meyerhold, stosując metody „kinofikacji" teatru — w stylu „anarchistyczno — foxtrottowym", jak to określiła cenzura. — Meyerhold replikował kilku zjadliwemi uwagami pod adresem sztuk, gloryfigujących „cukierkowych rezonerów sowieckich" i karmiących widzów „mdłym syropem elementarnej moralności politycznej".

Jak widać i tu pozostał Meyerhold wierny sobie: z poza maski ortodoksalnego komunisty wyjrzała na chwilę twarz anarchizującego wiecznie reżysera — indywidualisty.

(d. n.)

Witold Wandurski.

* Cytuje podług tygodnika „Zrieliszcza" № 37, maj 1923 r.

**) „Patrz Wiad. Liter" № 5, 3 lutego 1924r. — „Dwie sensacje Moskwy", korespondencja Tadeusza Ignatowicza.

Polski Instytut Teatrologiczny a historja teatru polskiego

P. J. Lorentowicz w artykule „Zadania Instytutu teatralnego" poruszył szereg zasadniczych zagadnień*), z których ujęciem nie zawsze można się zgodzić.

P. L. mówi często o historji i historykach teatru polskiego. Tymczasem trzeba to raz wyraźnie stwierdzić — nie posiadamy w naszej literaturze ani jednego dzieła należącego ściśle do historji teatru, dzieła w tym np. rodzaju, który omawiał p. W. Śniegocki w 31—37 nr. „Życia Teatru".

Teatrologja jest nauką bardzo młodą, nie miej przeto posiada już jako tako wykreślone granice z naukami o innych gałęziach sztuki i wytwarza sobie własne metody badania. Badacze cytowani przez p. L. to ludzie ogromnie zasłużeni, którzy przygotowali grunt dla dziejopisarzy teatru, ale siłą rzeczy są to tylko anegdociarze i kronikarze, którzy zebrali pewną ilość nagich faktów dotyczących sceny polskiej, albo historycy literatury, którzy elementom czysto teatralnym prawie, że nie poświęcali miejsca; historyków teatru u nas dotychczas nie było, a tych kilku, których znam, nie dało jeszcze znaku życia na forum publicznem.

Z takiego poglądu na wysiłki w zakresie wiedzy o naszym teatrze wynika, że wyrażanie wszelkich sądów o żałosnych dziejach naszej sceny, o braku tradycji i t. p. jest dzisiaj rzeczą conajmniej przedwczesną, i że nie można uważać za słuszne szeregu postulatów wysuniętych przez p L.

Co do powtórnego wydania „Teatrów w Polsce" Estreicherai, „Teatru ludowego" Windakiewicza to wydaje się, że dodatki i sprostowania do tych dzieł zajęłyby daleko wiecej miejsca niż właściwy tekst.

Przerobienie wspomnianych książek nie jest w tej chwili (t. zn. w ciągu kilku lat, o których mówi p. L.) rzeczą możliwą, podobnie jak napisanie historji teatru, sztuki inscenizacyjno dekoratorskiej i słownika aktorów polskich. Żaden odpowiedzialny naukowiec nie podjąłby się takich prac, nie mógłby bowiem budować, nie mając fundamentów, dawać syntez bez uprzednich studjów analitycznych. A takich studjów nie mamy. P. L. wyraża wątpliwość, czy historja teatru polskiego jest

*) Z drobiazgów uderza odrzucenie (wbrew przysłowiu „lepszy rydz, niż nic") projektu zbierania makiet teatralnych i ryczałtowe odrzucanie pamiątek po aktorach, które monografiście jakiegoś człowieka teatru mogą wiele wyjaśnić.

rzeczą trudną i skomplikowaną; że tak jest rzeczywiście to jasne dla każdego, kto usiłował poznać dzieje sceny naszej z pierwszej ręki. Weźmy jeden przykład: nie brak nam wcale źródeł co do dziejów teatru szkolnego, ale moc tych źródeł jast tak ukryta, że nikt absolutnie o nich nie wie lub też źródła te to rękopisy i druki, o których często nie wiemy gdzie się znajdują, a jeśli już wiemy, to musimy jeździć po te unikaty do wielu bibljotek.

Ażeby wykonać te istotnie pilne prace syntetyczne, Instytut musi się podjąć tych zadań, do których już teraz naprawdę przystąpić może, musi się zająć mozolnemi i niełatwemi przygotowaniami t. zn. musi udostępniać źródła, zbierać i wydawać nie podręczniki, lecz dane bibljograficzne, wszelkie materjały, przyczynki i szkice, a przedewszystkiem publikować o ważniejsze teksty, co nader słusznie zauważył p. W. Horzyca. Wstępne, a wcale nie krótkotrwałe prace Instytutu będą przeznaczone właśnie dla specjalistów, nie dla szerokich mas; to trudno, inaczej być nie może.

Instytut teatrologiczny powinien być tak, jak wszędzie, instytucją naukową. Powinien pamiętać nieustannie o swoich celach ostatecznych, ale zdążać do nich musi powoli, a pracę musi rozpocząć od podstaw.

Eugenjusz Land

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Narodowy: „Hetman Stanisław Żółkiewski", dramat w 3 aktach Kazimierza Brończyka.

W swoich „Rozmyślaniach nad dramatem historycznym", drukowanych w życiu Teatru", Kazimierz Brończyk wypowiada się zdecydowanie przeciwko teatrowi naturalistycznemu, tudzież wyraża przekonanie, że „dramat historyczny, gdzieby autor z reżyserem na spółkę usiłowali wywołać przed oczy widza widmo muzealnej przeszłości, takiej, jaką była naprawdę dla dzisiejszego odczuwania ponadto bezpowrotnie straconej... że dramat taki nie mógłby być owem czemś innem, za czem tęskni dzisiejszy widz". Tak samo wypowiada się Brończyk przeciwko fantastyczności w dramacie historycznym. Wychodzi on z założenia, że „teatr jest ucieczką przed samym sobą w człowieka ogólnego".

Dramat o hetmanie Żółkiewskim nie jest zastosowaniem do wyrozumowanej teorji lecz, przeciwnie, teorja ta wyrosła na podłożu umiłowań i przekonań poety, Poeta — w przeciwieństwie do Szujskiego — nie pisze dramatu historycznego na zimno, lecz tchnieniem szczerej poezji opromienia utwór. Brończyk jest w każdem powiedzeniu poetą. Poetą, który pozatem ma poczucie efektu scenicznego nie w znaczeniu zewnętrznem, lecz uwypuklającem charakterystykę postaci i epoki.

Brończyk jest poetą-obywatelem, Dramat jego nie jest tendencyjny, ale poprzez poetycką frazę dramatu przebija się troska patrjoty, dla którego obowiązek „suprema lex esto".

Tragedją „Hetmana Stanisława Żółkiewskiego" jest zmaganie się szlachetności, prawdy i poświęcenia, z warcholstwem, prywatą i demagogją. Nie poraz pierwszy spotykamy się z tą tragedją w naszej literaturze dramatycznej.

W „Upadku i śmierci Jana III" Szujski przeciwstawił bohaterskie poczynania Sobieskiego małostkowości szlachty, a przedewszytkiem Paca, który oskarża Sobieskiego o interes prywatny i chęć nawiązania stosunków z cesarzem. W „Lubomirskim" mamy znowuż przeciwstawienie woli monarszej dumie magnata.

Wiemy dobre, do czego te spory doprowadziły. Wiemy dobrze, że i odrodzona Rzeczpospolita nie może wyleczyć się z warcholstwa i małostkowości partyjnej. Brończyk żywo odczuwa ten smutny stan rzeczy i podchodzi do niego z perspektywy historycznej. Wprowadza na scenę świetlaną postać bohatera, ku którego chwale Żeromski wyśpiewał „Dumę o hetmanie", nie dając jednak sylwety ściśle historycznej, lecz stwarza „człowieka ogólnego", nie przybranego w szaty o wierności muzealnej, ale dlatego właśnie bliskiego dzisiejszemu pokoleniu. Cierpienia Żółkiewskiego, warcholstwo i prywata Korytki, szlachetność Żegoty, nie są dla nas jakiemiś wybladłemi „śpiewami historycznemi", są one poezją dnia dzisiejszego i troską tegoż dnia i dlatego są żywotne i bliskie, Słusznie pisze Brończyk w wspomnianym na wstępie artykule, że „urok przeszłości nie poruszy dostatecznie widza, jeśli bohater... nie będzie równocześnie daleki i bliski, jeśli jego walki wewnętrzne będą dla nas dzisiejszych czemś dawno przebrzmiałem, czemś nie znajdującem bezpośredniego odpowiednika uczuciowego i myślowego w głębiach duszy współczesnej".

Nie mogł Brończyk lepszego dokonać wyboru, jak wskrzeszając postać Stanisława Żółkiewskiego i czyniąc ją nam bliską. I gdy król Zygmunt III Waza rzuca pytanie:

Mościwi panowie! a możeby przecie
Rzecz na później odłożyć. Spytam was, nie gniecie
Nas wszystkich dziś wspólnego groza periculi?

— to pytanie to zdaje się być rzucone w całą naszą współczesność, zdaje się przypominać rok 1920, kiedyto wspólny wysiłek i zaniechanie sporów ocaliło Polskę. W miejszości — na szczęście zostały wtedy Korytki, godzące się na przyjście bolszewików.

A niechaj przyjdzie — mówi o Turku Korytko — będzie koniec z wami,
Nie z nami.
Nas jest tłum! nas nie popędzi wołami
Na Krym!
Będzie się bał i wolni będziemy,
Chocia z nim.

Dramat Brończyka, ujęty w trzy sceny (Na sejmie, w Żółkwi, nad Dniestrem), jest świetnem w piękny, mocarny wiersz ujętem memento. Wiersz to lapidarny,

przypominający nieco Wyspiańskiego, ale samodzielny, mający w sobie wielką ekspresję wyrazu. Wiersz, w który aktor musi się wżyć, gdyż inaczej zatraca całkowicie jego siłę. Wiersz, który źle wypowiedziany, traktowany jako proza, psuje cały dramat i czyni zeń suchą, daleką nam kronikę dramatyczną.

Nie wiem czy to gorączka jubileuszowa spowodowała, ale na pierwszem przedstawieniu „Hetmana Stanisława Żółkiewskiego" wiersz ten całkowicie zatracono. I rzecz dziwna — nawet tacy mistrze wiersza, jak Frenkiel i Chmieliński, mówili zwykłą, codzienną prozą. Z początku Szymański zaczął ratować wiersz Brończyka, ale chrypka i jemu przeszkodziła w ratowaniu sytyacji. Poza Solskim, który wypieścił swą rolę tytułową, tylko Kotarbiński i Jasińska mówili wierszem; inni zdeformowali poezję Brończyka, czyniąc z niej nieznośną prozę. Zaprzepaszczono piękną i efektowną rolę Żegoty, której wykonawca ma głos świszczący, zupełnie nieodpowiedni dla tej bohaterskiej roli.

Solski zarówno swą kreacją, jak i wydobyciem grozy w reżyserji ostatniego aktu, nie mógł uratować sytuacji. Tam, gdzie burzy się najwyższą wartość utworu — jego wiersz — trudno mówić o zwycięstwie scenicznem. A dramat Brończyka należycie *wypowiedziany* musiałby czynić na scenie znacznie większe wrażenie, niż w czytaniu. Najlepszym tego dowodem jest kreacja Solskiego, który potrafił zaakcentować wielką siłę duchową Hetmana, nie pozostającą w żadnym stosunku do jego sił fizycznych.

Piękna dekoracja sali w Żółkwi Wodyńskiego podkreśliła silnie dramatyczny nastrój chwili. Szkoda tylko, że w tej właśnie scenie tak blado, bez potęgowania (i bez potęgowania głosu dzwonów) wypadła piękna końcowa tyrada Żegoty.

Przedstawienie dramatu Brończyka jeszcze raz odsłoniło najgorszą stronę naszego aktorstwa: zanik umiejętności mówienia wierszem.

Wube.

Teatr im. Bogusławskiego: „Kapelusz słomkowy", krotochwila w 5 aktach Labicha i Michela.

Zelwerowicz wraz z Gronowskim, który dał dowcipne, ładnie stylizowane dekoracje, wskrzesił doskonale zamarłą epokę, nie kopjując bezkrytycznie wzorów. Reżyser wykazał wielką pomysłowość, dzięki czemu z błahej, myszką trącącej krotochwili uczynił widowisko żywe, pełne werwy, humoru i wdzięku. Już dawno nie widziano na naszych scenach tak świetnego tempa farsowego, już dawno nie zdołano tak zręcznie połączyć żywiołu farsy z urokiem stylu.

Z pośród świetnego zespołu wyróżnili się: Orwid który jeszcze nigdy nie osiągnął tak wybitnego sukcesu, Lewicka Starska, Kuncewiczówna, Kurnatowicz, Sołarski, Strachocki, Zoner.

Wube.

ERRATA.

W artykule pt. „Wyspiański po polsku" (nr. 41) należy poprawić następujące omyłki druku:

Str. 318, szp. 2, w. 4 z góry: zamiast „nasiąkł martyrologją narodu" ma być: „— — narodu polskiego".

Tamże w. 22 z góry: zamiast „grała najdziwniejszą muzykę" ma być: — — muzyką".

Tamże w. 31 z góry zam. „w forum książki" ma być „w formę książki".

Tamże w. 14 z dołu ma być: „ażeby nie uszkodzić myśli i tekstu i tak już dość trudnego..."

Tamże w. 11 z dołu zam. „trudności — uładzić" ma być „— ułatwić".

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 z
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 30 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem

ROK III WARSZAWA, 25 PAŹDZIERNIKA 1925 R. Nr. 43

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Polski Instytut Teatrologiczny.

Dnia 18 b. m. odbyło się pierwsze posiedzenie Rady Instytutu.

Na posiedzemiu tem red Brumer wygłosił referat o zadaniach Instytutu, z którego najcharakterystyczniejsze momenty przytaczamy:

Teatrologja jest u nas ciągle jeszcze nauką martwą. Zarówno naukowcy jak literaci odnoszą sią do niej z niedowierzaniem i sceptycyzmem. Nie jest to bez kozery. N a u k a o teatrze wkracza bardzo często w cudze dziedziny—przedewszystkiem w dziedzinę literatury,—granice jej nie są jeszcze dokładnie wymierzone, przez co tam, gdzie ostateczne słowo wypowiedzieć powinna nauka, wypowiadają się dyletanci, pasożytujący na teatrze, różni domorośli reformatorzy, których nazwano teatrologami, chociaż ani z nauką o teatrze, ani często z samą sztuką teatru niewiele lub nic nie mają wspólnego, sama zaś teatrologja jako nauka nie może być eksperymentowaniem. Bo czemże jest właściwie teatrologja?



fot. J. Malarski

L. Solski jako „Hetman St. Żółkiewski" w dramacie K. Brończyka.

Teatr zajmuje w życiu kulturalnem zupełnie specjalne stanowisko. Utwór pisze autor, ale bezpośrednie życie nadaje temu utworowi scena, a więc cały zespół współpracowników — artystów i wykonawców ich woli. A więc z jednej strony reżyser, aktor, malarz, często muzyk, baletmistrz — z drugiej strony cały sztab pomocniczy elektomonterów, robotników i t. d. Powodzenie przedstawienia uzależnione jest od zgodnego współdziałania wszystkich tych pracowników sceny.

Dlatego ocena przedstawienia jest znacznie więcej skomplikowana, niż w jakiejkolwiek innej sztuce. Niema drugiej podobnie zbiorowej sztuki jak sztuka teatru. Gdy charakteryzuje się utwór literacki, ma się do czynienia z jedną indywidualnością — poety. W teatrze mamy do czynienia z zespołem artystów i pracowników, stąd też do pewnej syntezy przedstawienia dojść możemy jedynie na podstawie należytej znajomości tego wszystkiego, co składa się na sztukę teatru. Nie wystarczy tutaj znajomość literatury dramatycznej, gdyż wtedy będziemy mieli bardzo jednostronny obraz przedstawienia—z drugiej strony nie wystarczy sama znajomość arkanów reżyserji czy plastyki scenicznej. W ocenie przedstawienia należy zjednoczyć znajo-

mość literatury dramatycznej ze znajomością sceny, i to nie znajomością powierzchowną — od strony widowni — lecz znajomością teatru od wewnątrz, gdyż wtedy tylko możemy mieć do czynienia z krytyką *teatralną* a nie krytyką *literacką* teatru, dla której ocena gry aktorskiej jest tylko jednodniowe znaczenie mającą przyczepką dziennikarską. Ostatnio ukazały się u nas dwa zbiory recenzyj teatralnych, których autorzy pominęli powierzchowną charakterystykę gry aktorskiej, umieszczoną poprzednio w dzienniku, a zostawili tylko analizę utworu scenicznego. Nie dziwmy się więc, że aktorzy występują często z pretensjami i zarzutami pod adresem krytyki, że interesuje się ona dramatem, pomija zaś lub nawiasowo traktuje aktora i reżysera. Zarzuty te są słuszne: wprawdzie dramat jest integralną częścią teatru, częścią, bez której teatr istnieć nie może, ale krytyka nie zdradza tych zainteresowań, o których wyżej powiedziałem. Poza brakiem znajomości teatru dużą odgrywa tu rolę to, że krytyka ma sprawdzian w historji literatury, nie ma go zaś przeważnie w historji teatru. Jednem z najpilniejszych zadań teatrologji jest ten sprawdzian stworzyć. Zadaniem tej nauki jest dalej w naukowe normy ująć to wszystko, co ma bezpośrednią styczność z sztuką teatru. A więc do teatrologji należą: historja teatru, rozwój gmachu teatralnego, rozwój urządzeń scenicznych, rozbiór krytyczny utworów scenicznych ze stanowiska teatru, analiza reżyserji i inscenizacji różnych przedstawień, tak charakterystyczna dla różnych epok, analiza gry aktorskiej, studja porównawcze wielkich postaci dramatycznych w interpretacji różnych wybitnych aktorów, dzieje malarstwa scenicznego, kostjumologja teatralna, socjologja teatru i t. d.

Pole więc studjów teatrologicznych jest bardzo obszerne, to też przeważnie gubią się w niem t. zw. reformatorzy sceny, nie zdający sobie sprawy, że, chcąc w dziedzinie teatru wyrokować a choćby teoretyzować, należy być z nauką o teatrze obznajmionym. Żadna teorja nie może mieć znaczenia o ile zawiśnie w powietrzu.

Teatrologja polska jest w porównaniu z zagraniczną bardzo uboga, mimo, że życie teatralne jest w Polsce tak intensywne. Od czasu do czasu ukazują się luźne przyczynki do historji teatru, o systematycznej jednak pracy w tym kierunku nie ma mowy. Jest to stan bardzo zły i niepożądany. Wyobraźmy sobie—chociaż to dość trudno — że nie mamy ani historji ani krytyki literatury. Jedno by nam jednak wtedy pozostało: bezpośrednia twórczość poety. W teatrze sprawa jest bardziej skomplikowana, boć reżyserja i kreacja aktorska umierają z chwilą zejścia sztuki z repertuaru. Zadanie więc teatrologji jako jednego z członków naszej kultury jest stokroć pilniejsze. Przyszli historycy teatru, opierając się na recenzjach teatralnych będą mieć bardzo jednostronny i niedokładny obraz przedstawień. Każda chwila odroczenia sprawy wzięcia w karby dyscypliny naukowej teatru odbije się niekorzystnie w historji teatru. Uratować teatr przed jednodniowym bytem, przedłużyć to życie w nieskończoność może tylko nauka. Dzisiaj zacierają się coraz bardziej sylwety Świerzawskich, Truskulawskich, Bogusławskich. Coraz barardziej zacierają się sylwety Modrzejewskiej, Hoffmanowej, Pawlikowskiego a za sto lat zatrą się postacie Frenklów, Kamińskich i Jaraczów. Ba, nawet niejasna będzie działalność naszych malarzy scenicznych, jeśli pozostaną tylko szkice ich dekoracyj, bez związku z inscenizacją i reżyserją utworu.

Zadaniem tworzącego się Instytutu będzie to życie sceniczne naszych mistrzów — uwiecznić. Uwiecznić oczywiście o tyle o ile to będzie możliwe: a więc zapomocą jak najdokładniejszej analizy, do której dojdzie się na podstawie skrupulatnej pracy seminaryjnej; na podstawie materjału ikonograficznego; gry aktorskiej, uwiecznionej w najcelniejszych kreacjach w filmie; na podstawie fonografowania głosu. Mając taki materjał historyk teatru będzie już nie na podstawie hipotez lecz materjału faktycznego rekonstruować zarówno poszczególne przedstawienia jak i dawać syntezy działalności poszczególnych działaczy teatru i artystów jak i całych epok.

Forma Instytutu Teatrologicznego nie jest jakimś nowym pomysłem. Instytucje o podobnym zakresie działania istnieją zagranicą, przeważnie służą jednak tylko nauce teatralnej, podczas gdy instytut powołany do życia przez Z. A. S. P. służyć ma również i doraźną — że się tak wyrażę — pomocą wszystkim artystom teatru. Stąd też różnica w organizacji. W Niemczech instytuty, służące jedynie teatrologji są częścią składową uniwersytetów. Dzięki gruntownym studjom, wnikającym często w nieprawdopodobne wprost szczegóły, instytuty te skierowały teatrologję niemiecką na właściwe tory i doszły do świetnych rezultatów. O pracach instytutów tych w Berlinie, Frankfurcie i Kielu — a istnieją też w Kolonji i Monachium—pisałem już w swoim czasie w „Wiadomościach literackich". O całej szkole, wytworzonej przez dyr. Instytutu w Berlinie prof. Herrmana zdawało obszerną relację „Życie Teatru". Wszędzie jako instytucje bądźto podprządkowane instytutom bądź też odrębne, ale z instytutami współdziałające istnieją bibljoteki, archiwa i muzea teatralne.

Bez tych składników praca seminaryjna byłaby wielce utrudniona lub wręcz niemożliwa.

Przystępując do organizowania Polskiego Instytutu Teatr. zdaję sobie sprawę, że więcej niż gdziekolwiek praca musi być tutaj rozpoczęta od podstaw. Dlatego, odkładając na dalszą metę to znaczy co najmniej do przyszłego roku zorganizowanie kursów teatrologicznych, dążyć będę do stworzenia w pierwszym roku działalności Instytutu takiej bibljoteki wraz z archiwum i takich zbiorów muzealnych, któreby pracę wykładową i seminaryjną w przyszłym roku umożliwiły.

A więc bibljoteka musi zawierać wszystkie druki, odnoszące się do teatru polskiego; nie łudźmy się - nie jest tego zbyt wiele, ale nie są to tylko druki polskie. Teatrologja polska dała się uprzedzić obcej, gdyż n. p. o teatrze szkolnym Bohomolca najźródłowsze studjum dał Duńczyk Petersen a o systemie kulis od 17 wieku w teatrze dworskim w Warszawie pisał — Niemiec, teatrolog Wiliam Flemming. (Nie możemy przecież dopuścić do tego, by w przyszłości o teatrze polskim potomkowie nasi dowiadywali się z obcych źródeł).

Zrekonstruowanie dawnego teatru polskiego nie może poprzestać jedynie na drukowanych przyczynkach polskich. Historyk teatru musi mieć materjał porównawczy, którego mu dostarczy literatura teatrologiczna obca, starannie dobierana i naprawdę wartościowa. Bibljoteka teatrologiczna nie powinna gromadzić przygodnie wszystkiego co o teatrze pisano, ale to jedynie co istotnie z jednej strony potrzebne będzie dla studjów teatrologicznych, z drugiej strony to, co pożytek przynieść może reżyserom, aktorom i dekoratorom. Pozatem w tej centrali teatralnej znajdować się muszą spisy teatraljów wszystkich bibljotek polskich.

Zorganizowanie takiej bibljoteki przyniesie korzyść nietylko studjującym historję teatru i praktykom sceny, ale stanie się również niezastąpionym terenem pomocniczym dla studjujących historję kultury, literatury i sztuki.

Bibljoteka tak pojęta stanie się jedną z podstaw naukowych naszej teatrologji. Bezpośrednio związane będzie z nią archiwum teatralne. W archiwum tem skoncentrowane być powinny wszelkie akta, obrazujące naszą przeszłość teatralną. Oczywiście przeniesienie aktów państwowych lub miejskich będzie przeważnie niemożliwe. Tutaj jednak znajdą się dokładne, skontrolowane odpisy wszelkich aktów. W archiwum akt dawnych są one nieraz bardzo rozproszone. Należy je zebrać i ułożyć w odpisach według odpowiednich działów, żeby przyszły historyk teatru miał zadanie ułatwione i nie marnował czasu na żmudne poszukiwania relacyj w sprawach teatru, rzadko rozsianych w wielkich foljałach, traktujących np. o rozporządzeniach ministra policji. A właśnie w rezolucjach ministra policji znalazłem dużo niewyzyskanego dotąd materjału, odnoszącego się do teatru w epoce Księstwa Warszawskiego. Żeby jednak znaleźć jedną ważną dla teatru notatkę musiałem stracić moc czasu na przeglądanie innych rezolucyj z teatrem niemających nic wspólnego.

Instytut teatrologiczny będzie centralą, która będzie studjującym dostarczać odpowiednich materjałów archiwalnych i wskazywać gdzie znajdują się oryginały, jeśli okaże się potrzeba porównania odpisu z oryginałem.

W sprawie muzeum stoję na innem stanowisku niż p. dyr. Lorentowicz, który zadaniom Instytutu poświęcił trzy artykuły i znaczenie muzeum nieco zbagatelizował. Dla mnie muzeum (może narazie nie należy go tak szumnie nazywać) ma niemniejsze znaczenie od bibljoteki. W muzeum tem chcę zgromadzić najcharakterystyczniejsze makiety. Jak bardzo ułatwi to studja nad inscenizacją już nie nam, ale naszym prawnukom! Nietylko makiety stanowić będą zawartość muzeum. Znaleźć się tu powinny szkice dekoracyjne i kostjumowe, fotografje z przedstawień w wszystkich teatrach polskich i ciekawszych zagranicznych, zdjęcia z widowisk ludowych. Teatr ludowy stanowić powinien specjalny oddział w muzeum teatralnem. Dalej w muzeum powinien być—w przyszłości—oddział filmów aktorskich, o których przedtem mówiłem. Dalej tu znajdować się powinny afisze teatralne, obecnie rozproszone. W dziale pamiątek unikać będziemy rapperswilizmu, przed którym słusznie ostrzega dyr. Lorentowicz. *Gromadzić będziemy te pamiątki, które rzucić mogą snop światła na daną indywidualność autorską czy aktorską.* Ileż tutaj powiedzieć mogą chociażby listy. W muzeum gromadzić należy portrety artystów, drzeworyty, sztychy i t. p.

Obok makiet współczesnych i modeli teatrów i scen polskich należy w muzeum dać: *modele wszelkich rodzajów scen i ich urządzeń nietylko współczesnych, ale i dawnych. W modelu powinien być przedstawiony rozwój architektury teatru i urządzeń scenicznych.* Dalej powinniśmy mieć rekonstrukcje sceny greckiej, szekspirowskiej. W ten sposób muzeum teatralne odegra wielką i nader ważną rolę.

Polski Instytut Teatrologiczny — jak już wspomniałem—różnić się będzie od podobnych instytucyj zagranicznych tem, że nie tylko służyć będzie *nauce* teatru, ale bezpośrednio

i sztuce teatru. Określa to b. wyraźnie par. 17 regulaminu Instytutu *). Reżyser, dekorator w Instytucie powinni otrzymać pomoc w postaci materjału, odnoszącego się do danego utworu czy epoki, w której się akcja odbywa.

Instytut też gromadzić będzie wzorowo opracowane egzemplarze reżyserskie, które z jednej strony stanowić będą dokument o wartości historycznej, z drugiej wzór, według którego teatry prowincjonalne, nie mające ani czasu na opracowanie egzemplarza ani odpowiednich sił reżyserskich, będą mogły wystawiać sztuki. W ten sposób Instytut nie będzie tylko warsztatem naukowym, lecz żywotną instytucją artystyczną.

Pozostaje jeszcze jeden dział pracy Instytutu — wydawnictwa. W przyszłości Instytut wydawać będzie *rezultaty* swych prac seminaryjnych. Na razie działalność wydawnicza musi być ograniczona do wydawnictw jak najbardziej podstawowych a więc przedewszystkiem bibljograficznych. Pozatem należy wskrzesić Rocznik teatrów polskich.

Następnie przedstawił red. Brumer możliwości finansowe Instytutu i projekt prac na listopad.

*) Par. 17 brzmi:

Dyrekcja Polskiego Instytutu Teatrologicznego ma obowiązek przychodzenia z pomocą naukową wszystkim członkom Związku, a w szczególności ma obowiązek:

a) dostarczania w miarę możności materjałów naukowych,

b) opracowywania poszczególnych zagadnień z dziedziny kostjumologji, historji kultury, historji dramatu i t. d. do użytku reżyserów i inscenizatorów,

c) wykonywania doraźnie wszelkich opracowań naukowych, które mogą mieć zastosowanie w pracy teatralnej dla poszczególnych członków Z.A.S.P.

Ewolucja Meyerholda.

(Dokończenie).

7. LINJA SPIRALNA.

Przyglądając się dziś z oddalenia ewolucji Meyerholda ma się, na pierwszy rzut oka, wrażenie, że ewolucja ta szła po linji zamkniętego koła — że w rezultacie mamy pewien c i r c u l u s v i t i o s u s rozwoju poszukiwań teatralnych tego niezwykłego reżysera. Bo istotnie: zaczyna on od naturalizmu rewolucyjnego (na owe czasy) w teatrze Stanisławskiego, hołdując potrzebom dziejowym chwili — potem ucieka od życia do symboliki (w teatrze Komisarzewskiej) — przechodzi przez etap teatralnego estetyzmu i eksperymentów, z podłoża filologicznego poczętych (Nō, Hiszpanja, Commedia dell'arte) — aż po roku 17 powraca do postulatu młodości (konieczność liczenia się z życiem, z jego aktualnemi potrzebami) i skłania się do naturalizmu (motory, motocykle, maszyny, ulotki, depesze). A jednak tak nie jest. Linja rozwojowa Meyerholda wydaje się być kołem, jeśli spojrzeć nań *z góry*. Patrząc zaś uważnie *z boku* przekonamy się, że jest to *nie koło a linja spiralna*. Punkt, na którym dziś stoi Meyerhold, nie jest punktem, z którego wyszedł on w r. 1897: dwadzieścia siedem lat nieustannego posuwania się *po krzywej wokół stałego centrum* (raczej — wokół osi, którą jest twardy kręgosłup jego indywidualności) sprawiło, że punkt rozwoju, na którym dziś stoi Meyerhold, *położony jest wyżej*. Na innej płaszczyźnie znajduje się dzisiejszy naturalizm bio-mechaniki meyerholdowskiej, niż naturalizm psychologiczny Stanisławskiego. Inne są również przesłanki dzisiejszego rewolucjonizmu Meyerholda, a inne — z roku 1897 lub nawet 1905. I nie bacząc na to, że rozwój Meyerholda—artysty (c z ł o w i e k pozostał zawsze ten sam!) pozornie odbywał się raptownemi skokami — faktycznie rozwój ten stanowi *nieprzerwaną linję*, zakreśloną przez *pęd odśrodkowy*, rolę którą u Meyerholda odgrywała zawsze *wola twórcza, organizująca*, czuła na najdrobniejsze drgnienia życia psychicznego współczesności, naładowana olbrzymią *energją witalistyczną*, która urabiała chaos przeżyć psychicznych na modłę zdecywanych form artystycznych. Meyerhold nie jest i nie był nigdy n a t u r a l i s t ą w sztuce — z tej prostej przyczyny, że naturalizm zadowolnić może tylko ludzi biernych, nie zdolnych do niczego więcej, jak do kopjowania, względnie, segregowania i katalogowania rzeczywistości, Meyerhold zaś jest artystą c z y n n y m, agresywnym, zaborczym: i dlatego najbardziej odpowiada mu *realizm*, na podstawach biologicznych oparty. Realistą był Meyerhold nawet w okresie zagorzałego symbolizmu: przypomnijmy sobie, że cały nacisk w inscenizacjach tego okresu kładł on na *zewnętrzne* przejawy symbolów duchowych: na dekoracje, kostjum, giest... I później, tworząc teatr umowny, teatr „teatralny“, główną uwagę zwraca on na *ruch*—najjaskrawszy objaw *życia*. Lecz w granicach dawnej, starczo-przemądrzałej, wciśniętej w skostniałe kanony estetyki — nie mógł Meyerhold całkowicie wyładować swego rozpędu witalistycznego. *Bio-mechanika* dzisiej-

szego okresu jest konsekwentnem wyjściem z założeń żywiołowych, które od młodości tkwiły w Meyerholdzie — artyście Dekadentem był ten genjalny człowiek teatru z musu: z nadmiaru energji życiowej musiał pożerać siebie samego. Rewolucja dała ujście temperamentowi Meyerholda—artysty: „ideologja“ doczepiona została potem. Wogóle, wszelka „ideologja“ obca była zawsze tej żywiołej naturze. Meyerhold — wręcz przeciwnie niż Jewreinow i Tairow—nie tworzył sobie nigdy systemu: tworzył bezpośrednio, poza teorją—teorja przychodziła potem. Pracował „od wypadku do wypadku“, pod naporem chwili bieżącej, której tętno wyczuwał zawsze nieomylnie, wyprzedzając innych: w tem może tkwi jego duchowy „bolszewizm“. Co zaś do „komunizmu“ Meyerholda, to, zdaje się, sami komuniści nie bardzo mu w tej materji ufają.

Meyerhold — wielki reżyser — conquiscador — jest Talmą współczesnego teatru europejskiego. Dziś stoi on na punkcie rozwoju — jak i Talma XVIII wieku — który zlewa się z momentem rewolucji społecznej. Jakie będą dalsze etapy ewolucji Meyerholda—niewiadomo.

Ale napewno rozwój ten pójdzie w kierunku nowych potrzeb życia.

Bio-mechanika. Linja spiralna.

Witold Wandurski.

Judasz na scenie polskiej.

Ludwikowi Solskiemu

Losy Judasza Iskarjoty są z natury rzeczy losami bohatera tragedji. Zdrada dała początek Męce Pańskiej, Judasz więc jako pierwszy sprawca Jego śmierci musiał się znaleźć w najdawniejszych widowiskach przedstawiających pasję.

Na scenie polskiej ukazał się Judasz może już w XIV w., w jakichś officjach lub ludusach, o których jednak nic powiedzieć nie możemy podobnie jak o misterjach XV i XVI w.

Dopiero *z w. XVII* doszły nas teksty djalogów, z których czerpiemy dane do naszego szkicu. Są to rękopisy nęstępujących bibljotek: *Konopków* w Mogilanach t. zw. konopczański, znany mi, niestety, tylko z relacji St. Windakiewicza (Teatr ludowy w dawnej Polsce str. 85); zawieram widowisko cykliczne z r. 1627, którego część druga traktująca m. in. o Judaszu nosi tytuł: „Dialogus de Passione Domini Nostri Jesu Christe“; *Załuskich* obecnie Uniwersytetu Warszawskiego sygn. Polski Quarto XIV.80 zdefektowany djalog pasyjny, w którym najwpierw powinna iść źle wklejona karta 37, potem 27 i nast.; *Ossolińskich* nr. 2040 zawierający 1) „Utarczka krwawie wojującego Boga i Pana Zastępów za grzechy narodu ludzkiego na nieśmiertelną pamiątkę Wielkopiątkowymi scenami i na zbudowanie Audytora reprezentowana“ i 2) „Djalogus pro feria sexta quadragesima“ czyli na Wielki Piątek; *Krasińskich* nr. 3495, w którym „Historia Passionis J. Ch.“ przedrukowana przez W. Nehringa w Arch. f. slaw. Philol. 1895; jest to kodeks sztuk studentów chełmińskich w Prusiech z r. 1648—1656; *Jagiellońskiej* nr. 3526 własność, ale zapewne nie twór akademika krakowskiego Wawrzyńca Stanisława Marszewica zawiera 1) zdefektowany djalog bez tytułu, od karty 40, 2) djalog bez tytułu, od karty 86, wreszcie dwudniowy cykl odegrany w Sławkowie, którego część pierwsza nosi tytuł 3) „Djalogus pro feria quinta ante Parascevem“ t. zn. na Wielki Czwartek a druga 4) „Żałosna tragedja de Passione Christi na Piątek Wielki“ wykorzystana przez L. S. Schillera w „Wielkanocy“ w Reducie.

Pozatem znamy: Misterjum o Zmartwychwstaniu Pańskiem (czyżby autentyczny tytuł?) Wacława Potockiego na podstawie relacyj A. Brücknera w „Początkach teatru“ (Bibl. Warsz. 1894 t. III str. 101) i w „Spuściźnie rękopiśmiennej po W. Pot.“ Rozpr. wydz. filol. Ak. Umiej. t. 27 str. 282; urywki rękopisów cytowanych przez H. Juszyńskiego (t. zw. cykl dominikański) w Dykcjonarzu poetów polskich, 1820 t. II str. 403, 406 i przez W. Chomętowskiego w Dziejach teatru polskiego (1870 str. 71).

Wreszcie programy widowisk: „Wizerunek Męki Pańskiej .. w kościele wielickim farnym św. Klemensa... Przez M. (Stanisława Odymalskiego w.. Akademii Krak. nauk wyzwolonychy Filozofii Doktora i Profesora Seniora szkoły Wielickiej“ ułożony, a odegrany 8 kwietnia 1700 r.

„Śmiertelny upadek natury ludzkiey... w W. Czwartek, W. Piątek, W. Wtorek w... bazylice infulatney tarnowskiey od młodzieży Akademickiey reprezentowany przez Wojciecha Sztychowskiego, Kanonika, Kaznodzieię Tarnowskiego 28 marca 1709 r. wystawiony.

„Reprezentacya pobożna męki okrutnej... przez Officjalistów zupp. J. K. M. Wielickich w kościele farnym Wielickim trzydniowemi Scenami... pod czas Wielkotygodniowego Nabożeństwa... Roku Pańsk. 1727“.

Nie omawiam tu wielu djalogów, w których o Judaszu w trzeciej osobie opowiadali



L. Solski w roli „Judasza" w dramacie Rostworowskiego.

anieli, grzesznicy, djabli, postacie grzechów śmiertelnych i t. d.

Z materjału tego wynika, że nie wszystkie wątki znane judaszologji zużytkowano na naszej scenie. I tak np. nie zainteresowano się wcale apokryficzną opowieścią o Judaszu od czasów jego dzieciństwa, podczas gdy legenda ta ukazała się w dramatycznej przeróbce we Francji (Petit de Julleville Les mystéres 1880 t II, 117, 146-7, również 351, 423). Nie przedstawiono u nas także uczty w Betanji, podczas której Magdalena namaszcza nogi Chrystusa; a jest w tej scenie właściwy węzeł dramatyczny, zawiązanie akcji; wtedy właśnie mogła powstać w umyśle Judasza myśl o sprzedaniu Mistrza.

Pierwszą znaną nam z djalogów scenę, w której występuje Judasz jest scena *Ostatniej Wieczerzy*. W scenie 3 drugiego djalogu Ossol. Jezus, rozdawszy Sakrament, mówi, że zostanie wydany dzięki jednemu z obecnych uczniów „który zemną rękę w misę kładzie, Ten zemną w oczy pięknie, a w sercu na zdradzie".

Na to Judasz:

Czy nie na mnie przymówka, Boże mój jedyny?

Czy ta wzniosła apostrofa głęboko wierzącego autora przypadkowo znalazła się w ustach Judasza czy też ma ona dowodzić perfidji ucznia, który udaje wiarę w Chrystusa? Niewiadomo. W każdym razie Jezus odpowiada Judaszowi:

Tyś powiedział, jakom rzekł, umrę z twej przyczyny.

Ten skrót i parafraza zarazem św. Mateusza XXVI, 21—25 nie oddaje zupełnie dramatyczności sytuacji, tak zresztą jak analogiczna scena aktu II trzeciego djalogu Jagiel., gdzie Jezus nie wskazuje wyraźnie na Judasza. Ale w tym djalogu było to, czego nie mieliśmy w omawianym poprzednio: umycia nóg. Prolog specjalnie zwracał uwagę widza na to jak Judasza

Pan ni od pożywania
Ciała Przenajświętszego ni od umywania
Nóg jego nie oddala.

Też same dobrodziejstwa wyświadczał Chrystus u Sztychowskiego. Tylko Judaszowi, jako najmniej godnemu, czynił je na samym ostatku zapewne (F. Mone Schauspiele des Mitrelalfes 1846 t. II str. 256) albo też właśnie na znak wszechogarniającej miłości zaczął umywanie nóg od Judaszą (W. Wackeruell Altdeutsche Passionspiele aus Tirol 1897 str. 25).

d. c. n *Eugenjusz Land.*

„Semafor“ (Lwów).

Należałoby dodać: „z zieloną tarczą, sygnalizującą — tor wolny“. Resztę metafor dośpiewać łatwo, gdy powiemy, że godło to nosi — teatr, raczej „teatrzyk“. „Semafor“ bowiem to nie teatr „prawdziwy“, lecz „składany“, „rozmaitościowy“ — typu „Nietoperza“, „Błękitnego Ptaka“, „Zielonego Kakadu“ itp., — w każdym razie teatrzyk literacki, artystyczny i — nowoczesny, bardzo nowoczesny, bo sama już nazwa, wzięta nie z passeistyczno-romantycznej rekwizytorni natury, lecz z współczesnej techniki, z symboliki kolejnictwa.

Teatrzyk stworzyła grupa ludzi jak najlepszej woli i rozmaitych, wzajem dopełniających się talentów: St. Maykowski (kierownik literacki), Mayen (reżyser), A. Kitschman (kierowniczka muzyczna), Mund i Mackiewicz (malarze). Zespół złożono z młodych aktorów oraz elewów tut. Szkoły dramatycznej; teatrzyk urządzono w malutkiej i milutkiej salce przy ul. Rejtana; i oto dnia 5 bm. odbyto inaguracyjne przedstawienie, czy raczej, by przy metaforze pozostać, — inauguracyjną jazdę. Ustawiono semafor na przejazd „wolny!“, pociąg ruszył, — jedziemy. Przyznaję, że z wielkiem oczekiwaniem, ale też i — odrobiną trwogi. Bo i jakżel taki pociąg naładowany—dynamitem i ekrazytem zapalu! A potem ta niepewność, czy lokomotywa dość solidnej konstrukcji, maszyniści czy nie nazbyt — pijani szlachetnym alkoholem entuzjazmu, młoda służba czy dość wyszkolona, a wreszcie ten tor, jak zapowiadano w prologu—jakiś nieoznaczony, wiodący gdzieś w bezprzykładne, nieznane... Dziś po skończonej jeździe możemy o tych sprawach mówić już spokojniej. A zatem—trochę trzęsło, ale na ogół jechaliśmy przyjemnie, dojechaliśmy zaś zdrowo i cało. Pokazało się także, że niepotrzebnie, tak, wcale niepotrzebnie nas—„straszono“ jechaliśmy bowiem torami już co nieco ujeżdżonemi i przez stacje już co nieco znane. Co prawda, droga była trochę dziwaczna i mocno zygzakowata: oto wyjechawszy z Ekspresjonizmu berlińskiego („Juana“ J. Kaisera), jechaliśmy następnie przez moskiewską „Sinaja Ptica“ („Golono strzyżono“, „Wyrok Zeusa“, piękna „Puderniczka“ Maykowskiego i i.), swojską „Redutę“ (Tańce łowickie i kujawskie), egzotykę japońską („Hanako“), aż dojechaliśmy wreszcie do (znowu) moskiewskiego mechanoekspresjonizmu à la Meyerhold (Br. Jasieńskiego kapitalny wiersz „Człowiek i maszyna“). — Pejsaż mieliśmy tedy, jak widać, nader urozmaicony i, co się zowie, nowoczesny i — światowy. Jakże więc nie być zadowolonym z takiej podróży? Zawszeć to miło wyjechać trochę we wielki, ten wielki świat. Co prawda,—niepoprawni ojczyźniacy i zgryźliwi zeloci,—wolelibyśmy, by nam pokazano pejsaż bardziej swojski oraz bardziej — nowy. Lecz czy nie za wiele żądamy? Zresztą kto wie? Może to była tylko jazda próbna a nowy tor już się gdzieś zakłada.—Czekamy.

J. M.

Teatry w Neapolu.

(Korespondencja własna „Życia Teatru“).

Teatry włoskie nie budzą na ogół wielkiego zainteresowania. Charakter teatru wędrownego przebija się zbyt silnie w każdem przedstawieniu, czuje się stale dorywczość pracy, niedokładność, niedociągnienia i brak artyzmu w inscenizacji i w wystawie, „mise en scene“ zupełnie nieciekawe. Dekoracje przewożone ustawicznie z miasta do miasta, zastosowywane w każdem mieście do rozmiarów danej sceny, nie mają oczywiście tej solidnej konstrukcji architektonicznej ani wartości artystycznej, jaką osiągnęły u nas w ostatnich latach.

W parze z dekoracjami idzie koncepcja reżyserska, skostniała przeważnie w dawnym szablonie. Sama zaś gra, zwłaszcza wykonanie główniejszych ról stoi czasami na wysokim poziomie, niemniej całość nie porywa.

Nad czarowną zatoką neapolitańską nie zjechała jeszcze żadna z literackich trup dramatycznych, które zapowiadają swe występy dopiero na późną jesień. Z wielkiem zainteresowaniem oczekiwana jest Pawlowna, która po raz pierwszy zjeżdża tej zimy do Neapolu.

Tymczasem gromadzą się codziennie tłumy publiczności, żądne rozrywek, w Teatro Varieté Eldorado, aby entuzjastycznie oklaskiwać swoją ulubienicę Annę Fougez, bardzo miłą i pełną wdzięku śpiewaczkę kaberetową, która olśniewa nie tyle pięknym głosem, ile wdziekiem i istotnie pięknemi strojami, dobranemi z wielką pomysłowością i artyzmem.

W obecnym okresie prawdziwą atrakcją dla neapolitańczyka, a bardzo też ciekawem widowiskiem dla nas są teatry djalektyczne neapolitańskie. Do najlepszych trup djalektycznych we Włoszech należą: weneckie t. zw. teatr Goldoniego, sycylijskie i neapolitańskie. Dają przeważnie sztuki ludowe, popularne, które są niejako fotografją ulicy i jej życia.

Warto obserwować w czasie przedstawienia twarze rozbawionej i uszczęśliwionej publiczności, która tu w teatrze odnajduje w doskonałej, plastycznej interpretacji swoje ukochane typy uliczne. A zatem nieśmiertelnego woźnicę, trzaskającego z bicza, starego rybaka, łowiącego ryby, sympatycznego sprzedawcę frutta di mare. Pozatem musi być tercet lub kwartet muzyczny i kancona neapolitańska i sentymentalna para zakochanych i scena na przepięknym Posilippo i księżyc i osteria i... milicjant, rozbrajający zgorączkowanych, poważnionych. Największą jednak radość budzi wśród publiczności popularny i charakterystyczny typ włóczęgi, obdartusa ulicznego który uciesznymi figlami bawi przechodniów na ulicach, a w sztukach ludowych bywa czasem główną, nawet tytułową postacią.

Całość tych przedstawień niewybredna robi jednak nader sympatyczne wrażenie.

Z trup występujących obecnie w Neapolu najlepsza i najbardziej charakterystyczna jest Compagnia *Vivianiego*, który sam jest doskonałym aktorem charakterystycznym i zarazem autorem dramatycznym, i kompozytorem i oczywiście inscenizatorem i reżyserem. Obok niego jest paru innych zdolnych aktorów o podkładzie charakterystycznym. Dobre są również trupy Searpetta'y i Morlani'ego.

Najsilniejszą atrakcją dla świata teatralnego Neapolu jest doskonała opera w pięknym Teatrze S. Carlo. Jest to jedna z trzech sławnych oper włoskich (La Scala w Medjolanie, Constanzi w Rzymie i S. Carlo w Neapolu). Otwarcie sezonu w S. Carlo zapowiedziane jest na grudzień. Ulegając nareszcie głosom krytyki zagranicznej i włoskiej, która w związku z występami opery włoskiej w Couvent Garden w Londynie, wystąpiła bardzo ostro przeciw przestarzałemu szablonowi, któremu ulega jeszcze stale opera we Włoszech, postanowiła dyrekcja S. Carlo zerwać z dawnemi metodami wystawy i inscenizacji oper.

Fr. Szyfmanówna.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 30 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 1 LISTOPADA 1925 R. Nr. 44—45

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Repertuar Bogusławskiego.

Dnia 24 kwietnia 1924 zmarł w dwudziestym szóstym roku życia Leon Galle, nie doczekawszy ukazania się w druku książki, o której tutaj będziemy mówili*), swojej pierwszej książki.

Fakt, iż jest to dzieło pośmiertne, z góry już każe przypuszczać, że chodzi o pracę wartościową, w przeciwnym bowiem razie nawet pietyzm dla pamięci obdarzonego nieprzeciętnemi zaletami, ale nieznanego dotychczas młodego autora nie usprawiedliwiałby wydania. Że tak jest istotnie, że mamy do czynienia z dziełem, które zasługiwało na opublikowanie, można łatwo przekonać się, przejrzawszy choćby zgrubsza książkę, obejmującą treścią swoją — zgodnie z zapowiedzią w tytule — tak rozległy temat. Przerzucenie kilkunastu kart uświadomi nas, że do opracowania tego tematu Leon Galle przystępował najzupełniej przygotowany, dokładniejsze zaś z książką zaznajomienie się każe nam zaliczyć ją do najcelniejszych w tej dziedzinie piśmiennictwa. Umieszczona na początku przedmowa prof. Gubrynowicza zaznacza pewną fragmentaryczność (do części drugiej, która miała przynieść syntezę, pozostały tylko notatki), stwierdzić jednak trzeba, że nie odbija się to ujemnie na dziele, obejmuje ono bowiem zamknięty okres i nie jest pozbawione treściwie ujętych syntetycznych konkluzyj.



Aleksander Moissi

Rozkład pracy jest prosty i przejrzysty dzięki temu, że autor, nakreśliwszy plan, całkowicie utrzymuje się w jego granicach: rozdziały obejmują poszczególne części tematu, wyczerpując materjał, jakim piszący rozporządzał, niema w nich chaosu ani powtarzań, jest natomiast metodyczne ujęcie i świadome grupowanie faktów. Wstęp zaznajamia nas w dobrym skrócie z dziejami teatru polskiego do chwili wystąpienia Bogusławskiego, o którego życiu i działalności (do r. 1794) mówi rozdział pierwszy. To wszystko, ujęte na dwudziestu ośmiu stronicach, jest jednak tylko ogólnem przygotowaniem do treści właściwej, która rozwija się począwszy od drugiego rozdziału, dając kolejno obraz repertuaru francuskiego (r. II-gi: Molier, r III-ci: jego współcześni i następcy), niemieckiego (r. IV-y), włoskiego, angielskiego i rosyjskiego (r. V-y). W rozdziale następnym podane są wiadomości o operach francuskich i włoskich na scenie warszawskiej, wreszcie w dwóch ostatnich omówiona jest twórczość oryginalna i pierwsze opery polskie. Na zakończenie dodane są obfite przypisy.

Już choćby z wymienionego planu pracy widać, że książka Gallego nie jest monografją o twórcy „Krakowiaków i Górali“ (jak na pierwszy rzut oka możnaby sądzić z tytułu, którego graficzny układ, mianowicie silne podkreślenie imienia i nazwiska „ojca“ sceny pol-

*) Leon Galle, doktorant Uniwersytetu Warszawskiego. *Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności (do roku 1794).* Ze słowem wstępnem prof. Bronisława Gubrynowicza. Z portretem autora. Wydawnictwo M. Arcta (Warszawa 1925 Knl. 1+s. VI+2nl+312+2 nl.

skiej a zbagatelizowanie dalszego ciągu, tak właśnie, a jak się okazuje — mylnie, każe wnioskować). Wprost przeciwnie, jeżeli chodzi o osobę Bogusławskiego, jest to tylko przyczynek do oświetlenia jego działalności, aczkolwiek — nie da się zaprzeczyć — oświetlający ją z najważniejszej strony, gdyż ze strony jego poglądów na literaturę dramatyczną i praktycznych tychże poglądów wyników: repertuaru teatru za czasów jego dyrekcji. Ale i w tem, co nam ta książka o samym Bogusławskim przynosi, znajdujemy niejeden szczegół nowy dzięki temu, że autor, nie poprzestając na krytycznem wyzyskaniu źródeł, ogłoszonych drukiem, sięgnął również i do rękopiśmiennych, dotychczas nieznanych.

Rozdziały, traktujące o głównym temacie pracy, to jest o repertuarze, przechodzą, repertuar ten, jak już wspomnieliśmy, kolejno według grup narodowościowych, w chronologicznym naogół porządku autorów; jedynie, z zachowaniem atoli tegoż systemu, sztuki francuskie omówione są według „rodzajów", na jakie przyjęto dzielić je począwszy od XVIII w. (komedja obyczajowa, komedja satyryczna, komedja płaczliwa, dramat mieszczański i t. d.).

Oczywista nie będziemy szukali tutaj drobiazgowej analizy każdego utworu, znajdziemy jednak właściwą charakterystykę i to nietylko ze stanowiska nauki o literaturze, ale i z punktu widzenia teatru, specjalnie historji sceny polskiej, w licznych bowiem wypadkach zaznacza autor różnice, istniejące między pierwowzorem sztuki a przekładem polskim, podkreślając, w jakiej wersji ukazywała się ona na teatrze. W ten sposób praca, która w innem ujęciu mogłaby być tylko rodzajem niekompletnego kompendjum literatury dramatycznej, w rzeczywistości jest dziełem nie filologa, ale świadomego celu teatrologa, jakim okazuje się Galle w całej pełni, przystępując do rozpatrywania repertuaru nie od strony literatury, lecz od strony nauki o teatrze.

Niektóre rozdziały, jak np. o repertuarze francuskim i niemieckim, zamykają uwagi ogólne, o charakterze, jak to już zaznaczyliśmy, syntetycznym. Kończąc „rozpatrywanie odbicia twórczości komedjopisarskiej francuskiej w Polsce XVIII wieku", stwierdza np. autor (ss. 103—4), że „teatr warszawski od swego zarania, opierając się na tradycji szkolnego teatru jezuickiego, nawiązał jak najściślejszy kontakt z dorobkiem artystycznym Francji i, choć chaotycznie, bez specjalnego programu, między rokiem 1765 a 94-ym oddał wszystkie ewolucje rozwoju komedji francuskiej". Omówiwszy zaś w dalszym ciągu repertuar w dziedzinie tragedji, do takiego dochodzi wniosku (s. 115):

„Z jednej strony, jeśli idzie o komedję i dramat, Teatr Narodowy jak najpełniej starał się oddać wszystkie ich fazy rozwoju, dobierając najtypowsze dzieła, z drugiej, gdy spojrzymy na repertuar tragedyj, widzimy, że scena nie poszła za opinją oświeconych klas społeczeństwa polskiego i nie związała się mocniej z teatrem francuskim".

Rozpatrując twórczość oryginalną, najdłużej zatrzymuje się Galle na „Cudzie mniemanym", reasumując dotychczasowe wyniki badań nad tym utworem, nic jednak od siebie nie dodając nowego.

Ale i tu, jak i przy omawianiu repertuaru obcego zastanawia, powiedzmy wprost: zdumiewa (ze względu na młody wiek i że pierwsza to jego praca) oczytaniem i opanowaniem tematu. Błędów faktycznych niewiele tylko można zauważyć. Wymieńmy te, które należy sprostować.

Tak więc we wstępie wspominając kilkakrotnie Curtza, nie odróżnia dwóch tożsamo noszących nazwisko osobistości, baletmistrza Daniela i aktora, następnie dyrektora w Warszawie, barona Józefa.

Wymieniając (s. 65) utwór Le Sage'a, tłómaczony przez Zabłockiego p. t. „Przywidzenie punkt honoru", zaznacza, iż „o wystawieniu tej komedji wzmianek brakuję". Istnieją one jednak w rękopiśmie p. t. „Journal du Théâtre de Varsovie", skąd wiadomo, że sztuka ta grana była trzykrotnie w r. 1781. Mylnie również przypisywany jest Zabłockiemu przekład paru sztuk; i tak (za Andrzejem Zalewskim, który pierwszy błąd popełnił) wymienia Galle „Dziewczynę Kapitana" („La Fille Capitaine" Montfleury'ego); dalej „Bałamuta modnego" („Le Chevalier à la mode" Dancourt'a) i „Kochanków zjednoczonych" („Les Amants reunis", kom. Beauchamps'a). Nie wiadomo zaś, na czem opiera twierdzenie, że Zabłocki był tłómaczem „Dobosza nocnego" („Le Tambour nocturne" Destouche'a). Pisząc wreszcie o oryginalnej jakoby komedji Zabłockiego „Mężowie poprawieni przez swoje żony", zaznacza, że, „zdaje się [ona] należeć do jakiegoś francuskiego wzoru", co odpowiada rzeczywistości, gdyż jest to przekład sztuki Hauteroche'a p. t. „Les Apparances trompeuses, ou les maris infidèles".

Na s. 61 mowa jest o rzekomym wpływie Regnard'a na Czartoryskiego i wymienione są, jako pod tym jakoby wpływem powstałe, sztuki „Koczyk pomarańczowy" i „Dumny". W rzeczywistości nie są to oryginalne utwory księcia g. z. p., lecz przekła-

dy („Le Cabriolet jaune“, operetka Ségura młodszego i „Le Glorieux“ Destouche'a)*).

Cytując kilkakrotnie „Kalendarz Teatrowy“ przypisuje Galle jego autorstwo Czartoryskiemu, nie mógł bowiem wiedzieć, że obecnie i dr. Bernacki, po dokładnem zbadaniu „Kalendarza“, zmienił co do tego zdanie i doszedł do wniosku, że książę generał nie był jego autorem.

W przypisie na s. 220 wymieniony rękopis „Verzeichniss aller bisher aufgeführten... Spiele“ był przedstawiony Królowi przez Constantiniego w d. 17 marca 1782 r., nie pochodzi zatem, jak powtarza autor za prof. M. Szyjkowskim, z r. 1775. Wspomniana tam sztuka Diderota, grana 17.I.1782 po polsku w przekładzie Zabłockiego p. t. „Ojciec dobry“, reprezentowana była w Polsce najpierw po francusku w r. 1777.

Prócz tych paru najważniejszych sprostowań i uzupełnień, które podać należało, aby czytelnik książki tem większą mógł z niej mieć korzyść, trzebaby jeszcze poprawić błędy, jakie wkradły się w czasie druku, np. s. 33: „Le roi de *Cognac*“ zamiast „Le roi de Cocagne“; s. 36: „Voler fur un Paladina“ zam. *far;* s. 66: *Lucient* zam. Lenient, Karol, autor dzieła „La Comédie en France“; s. 218, dopisek 44: Céron (dwa razy), zam. *Cerou,* mylnie za Estreicherem, który przepisał to nazwisko błędnie podane w tytule komedji „Amant, autor i sługa“ (wyd. pierwsze z r. 1778). Ale tego rodzaju omyłki, które obciążają tych, co nad wydaniem książki zmarłego autora czuwali**), nie mogą być zaliczone na karb jego niedopatrzeń. Wróćmy więc do samej pracy, aby na zakończenie tego sprawozdania dać wyraz ogólnemu wrażeniu.

Streścić je można w dwóch słowach: dzieło dojrzałe. W istocie nic tu nie wskazuje, że jest to pierwsza praca początkującego badacza, który musi jeszcze przełamywać trudności natury metodycznej i kompozycyjnej. Przeciwnie, tak samo, jak uznać musimy rozległą już wiedzę autora w danym zakresie, podobnież stwierdzić trzeba i zupełne pod innemi względami przygotowanie do podjęcia niełatwego, bo rozległego i wymagającego dużego oczytania tematu. Oczytanie to Galle posiadał nietylko w kierunku znajomości samych tekstów, lecz i dotyczącej ich literatury polskiej i obcej. Doskonałe przyswojenie sobie metody naukowej pozwoliło mu opanować przedmiot, w opracowaniu którego wykazał zdolność krytycznego posiłkowania się źródłami i rzadki dar konstrukcji.

W rezultacie otrzymaliśmy dzieło, które w ubogiem w tej dziedzinie piśmiennictwie polskiem zajmie poważne miejsce, budząc tylko żal, że jest jedynem, jakie dane było młodemu autorowi napisać. W osobie Leona Gallego teatrologja polska mogła mieć niezwykle uzdolnionego pracownika. Jakaż szkoda, że w chwili, gdy na tem polu zaczyna się u nas poważniejsza, planowo pomyślana praca, zabrakło tego, który mógłby w niej dużą odegrać rolę.

Mieczysław Rulikowski.

*) Źródła obu tych sztuk Czartoryskiego podaje dr. Ludwik Bernacki, z którego drukującą się pracą o dramacie i teatrze polskim miałem możność zaznajomienia się. Możności tej nie miał Galle, to też nie godziłoby się uważać za błąd tego, że uważa wymienione komedje autorà „Panny na wydaniu“ za oryginalne.

**) Żałować trzeba, że nie dodano indeksu tytułów omówionych w książce sztuk.

Judasz na scenie polskiej.

Ludwikowi Solskiemu.

(Ciąg dalszy).

W obcych widowiskach rola Judasza była daleko większa, wyzyskane bowiem zostały całkowicie wszystkie odpowiednie wersety z czterech ewangelij. Tutaj więc jest szczególnie trudno odpowiedzieć na szereg pytań związanych z jego ukazaniem się na scenie.

Odróżniał się zapewne od współtowarzyszy i od Chrystusa. Stroje były jeszcze wtenczas niezróżniczkowane (G. Cohen Geschichte der Inszenizierung im geistlichen Schausp. des Mittel. in Frankreich 1907 str. 193), ale Judasz przeważnie był ubrany tak, jak od wieków pokazuje się go na obrazach: żółte szaty (czasami z czemś czerwonem), długie rude włosy i zarost. Żółta barwa jest w pojęciu wszystkich ludów oznaką zła, była ona zarazem cechą znienawidzonych żydów. Zachowała się wskazówka do jednego z widowisk wielkanocnych, w której wyraźnie mówi się, żeby Judasz był ubrany jak zwykły miejski żyd (A. Büchner Judas Ischarioth in der deutschen Dichtung 1920 st 79). U nas o rudym zaroście Judasza na scenie wie się tylko z wspomnienia Gomulickiego o przedstawieniu w Pułtusku w r. 1860 (Wędrowiec nr. 14 r. 1901), ale niewątpliwie Judasza zawsze traktowano jako żyda, gdy innych apostołów przedstawiano stale jako chrześcijan. — Nie potrafimy jednak powiedzieć, czy jego żydostwo ograniczało się tylko do ubioru, czy też cechy semickie można było odnaleźć

w fizjognomji t. zn. w charakteryzacji aktora, w jego gestach i wymowie.

W każdym razie należy przypuszczać, że i tutaj, tak, jak w malarstwie, nie wytworzył się stały typ Judasza.

W jednem z widowisk czasu reformacji miał on bladą, okrągłą twarz (Büchner j. w. str. 37). Jeśli chodzi o ruchy, to gdzieindziej znowu miał się przekradać między uczniami na wieczerzy (Milchsack Heidelberger Passionspiel 1880 str. 154).

Co do wymowy, to zależała ona zapewne od okolicy, z której pochodził wykonawca; w Oberamergau do dziś dnia posiada on wymowę niemiłą. (J. Kleiner Sztychy 1925 str. 45). W dramacie liturgicznym czytający słowa Jezusa w ewangelji miał mówić miękkim głosem, a Judasz — ostrym nieprzyjemnym (Cohen j. w. str. 38), W jednem zaś widowisku tyrolskiem Judasz w przeciwstawieniu do innych stale „canit alta voce" (Wackernell j. w. str. 32, 4, 51).

Nigdy się jednak nie dowiemy, jak się zachowywał Judasz na wieczerzy, czy tak samo jak inni odnosił się do tego, co się działo i do słów Chrystusa, gdzie i jak siedział, czy była postać zdrajcy widoczna dla widzów. Być może aktor grający tę rolę musiał ciągle pokazywać nieodłączne akcesorjum—worek z pieniądzmi publiczności, która miała pamiętać o osi zainteresowań Judasza. Czasami, siedząc na stronie, obliczał pieniądze (Büchner j. w. str. 20) albo po zjedzeniu swojej części kradł pożywienie innym (A.d' Ancona Origini del teatro italiano 1891 t. II str. 213). W ten sposób podkreślali obcy — może i nasi — reżyserowie czy aktorowie łakomstwo Judasza.

Nie zjawił się jednak napewno w znanych nam widowiskach polskich szatan, który uwodził, pobudzał i opanowywał Judasza w scenie Wieczerzy w teatrze np. niemieckim. Epizody te zainscenizowane były bardzo ciekawie (Büchner j. w. str. 20; Wackernell j. w. str. 33 — 4, 372, CXXXII; Froning Das Drama des Mittelalters w zbiorze „Deutsche National Litteratur str. 451, 680 — 1) nie bez wpływu malarstwa: u nas nie zjawiły się one tylko zapewne ze względu na trudności techniczne, bo zresztą wiek XVII wierzył tak samo, jak średniowiecze, że zdrada Chrystusa nie mogła powstać bez współdziału mocy wyższej.

Judasz wychodził z Wieczerzy na scenie polskiej własnowolnie i niezależnie od słów Chrystusa „co masz czynić, czyń prędzej". Wychodził, żeby się udać na *Radę żydowską*. Scena ta tylko w jednym djalogu, w „Reprezentacji . . ." poprzedzała scenę Wieczerzy, zgodnie z relacją trzech pierwszych ewangelistów. Św. Jan nie wspomina przecież o uprzedniem naradzaniu się Judasza z kapłanami, dając do zrozumienia, że umowa stanęła wówczas, gdy Judasz już po Wieczerzy przyszedł do żydów po rotę siepaczy. Aczkolwiek pierwsza tradycja była prawdopodobniejsza, to jednak ze względu na ekonomję sceniczną, olbrzymia większość djalogów obcych i naszych złączyła za św. Janem dwie zbliżone sceny w jedną.

W przeciwstawieniu do skromnej scenerji Wieczerzy tutaj bogactwo w wystawie rzucało się w oczy. Judasz przychodzi do zafrasowanych kapłanów zawsze z własnej inicjatywy; jedynym zdaje się wyjątkiem jest pasja z Danaueschingen, gdzie Judasza wołają żydzi (Mone j. w. str. 251).

W rękopisie Krasińskich, w scenie pierwszej wita Kaifasz gościa niespodziewanego, a bardzo miłego; mówili o nim bowiem przed chwilką: jest im potrzebny. Jako „zacznego" gościa witają go w pierwszym djalogu Jagiellońskim w akcie I, chociaż niewiadomo, czy wiedzą, z kim mają do czynienia. Napewno nie wiedzą o tem w akcie III trzeciego djalogu Jagiel., bo tam Annas pyta się Judasza, kim jest. W tych dwuch ostatnich tekstach nie żydzi Judasza, lecz Judasz wita żydów, co nie jest przypadkową różnicą między temi djalogami a djalogiem Krasińskich.

Tutaj on pierwszy zaczyna mówić o Chrystusie, on jest stroną aktywną, kapłani tylko słuchaczami. Jest tu pewien siebie, zna swoją cenę. Wie, jaki strach czują żydzi przed prorokiem, który szykuje im zgubę, wie, że nad tem radzą i odrazu przystępuje do propozycji:

Jeżeli mi to czego chcę, chętnię obiecacie
Mnie samego w tej sprawie chętnego [poznacie.
Ja te wszystkie kłopoty, co was wszystko smucą,
Mądrze sam uspokoje, wszystkie się ukrócą.

Judasz tutaj stawia warunki; podobnie zapewne odbyła się scena I aktu II-go „Reprezentacji..." — W djalogu trzecim Jagiel. nie stawia się Judasz tak ostro, lecz po czołobitnem pozdrowieniu zebranych pyta się o temat narady: nie wie czy też udaje, że nie wie, o czem radzą. Dodaje przezornie:

Mnie się nie obawiajcie, przyjaciela macie
I sługę wam wiernego, wszak tego doznacie.

Na to kapłani odrazu zwracają się do niego z całem zaufaniem i jest to zresztą charakterystyczna cecha polskich djalogów, gdzieindziej bowiem tej łatwowierności ze strony kapłanów niema (Büchner j. w. str. 24; Wa-

ckernell j. w. str. CXXIV). — W pierwszym djalogu Jagiel. Kaifasz otwiera przed najbliższym uczniem swego wroga wszystkie karty, chociaż Judasz nie zapewnia nawet kapłanów o swej dla nich przyjaźni. Arcykapłan nie mówi wyraźnie o co chodzi, tylko się pyta, czyby Judasz nie mógł im powiedzieć gdzie teraz bawi Chrystus. Na to Judasz daje oczywiście odpowiedź twierdzącą, która niedwuznacznie mówi o jego skłonności do udzielenia pomocy i która wywołuje wyraźną propozycję zdrady. Niema mowy o wysokości sumy, pokorny w obu djalogach ostatnich Judasz bierze to, co mu kapłani dają z własnej woli.

Eugenjusz Land.

(d. c. n.)

O założeniu Instytutu Teatrologicznego w Berlinie.

W Polsce powstaje obecnie Instytut Teatrologiczny. Na czasie więc będzie zwrócenie uwagi na warunki, w jakich niedawno powstał podobny instytut w sąsiadującem z Polską państwie.

Nauka, uznana przez uniwersytet, traktująca o teatrze, powstała w chwili, gdy historycy literatury doszli do przekonania, że przedstawienie historycznego rozwoju dramatu nie jest możliwe bez dokładnej znajomości teatru i jego ewolucji. I tak zaczęto zajmować się naukowo problemami historji teatru. Tą młodą nauką zajmowano się już od 1890 roku, ale zawsze traktowano ją jako odgałęzienie badań literatury, jako środek, wiodący do celu t. zn. do wyjaśnienia rozwoju literatury dramatycznej.

Nowe stadjum w rozwoju teatrologji zapoczątkował — obecnie sześćdziesięcioletni — germanista berliński, profesor dr. Maks Herrmann, który pierwszy na uniwersytecie konsekwentnie przeprowadzał studja specjalne, miewał odczyty z dziedziny historji teatru, krytyki teatralnej i dramaturgji. Jego „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissanse“ — dzieło, z którem polemizował interesująco niedawno zmarły historyk literatury z Lipska, Albert Kösler — stało się podwaliną niemieckiej teatrologji. Od roku 1898 z berlińskiej „teatrologicznej szkoly“ Herrmanna wyszedł cały szereg wartościowych prac naukowych.

Pomimo osobistości Herrmanna i mimo, iż właśnie Berlin specjalnie nadawał się na miejsce teoretycznych i praktycznych studjów teatralnych, ponieważ tu znajduje się tyle dobrych teatrów, tylu jest mistrzów teatru, wybitnych krytyków, tu są dobre szkoły dramatyczne i wartościowe zbiory teatralne — przecież powstały wielkie trudności przy założeniu Instytutu, których istoty wprost zrozumieć dziś nie można. Gdy w Kolonji, Frankfurcie, Kielu i innych miastach istniały już na uniwersytetach teatrologiczne oddziały i seminarja, uniwersytet berliński nie oddał na ten cel przez długi czas nawet specjalnego lokalu, w właśnie którymby można było specjalnie studjować teatrologję. Sprawa to profesora Boethe, który jeszcze dzisiaj ma decydujący głos na fakultecie filozoficznym. Prof. Boethe, niezbyt wybitny naukowiec, przedstawiciel skrajnego konserwatyzmu, który stale zwalcza wszystko, co nowe, nie miał też zrozumienia dla młodej nauki o teatrze i nie chciał uznać ją za godną pracy na uniwersytecie.

Mimo, że już w roku 1919 złożył prof. Herrmann ministerjum sztuki i nauki memorjał w sprawie założenia Instytutu Teatrologicznego, mimo, że ministerstwo wyraziło zgodę na utworzenie tego Instytutu, upłynęło jeszcze kilka lat, zanim myśl prof. Herrmanna zrealizowano. Dla poparcia mającego powstać Instytutu powstało w lecie 1920 roku „Towarzystwo przyjaciół Instytutu teatrologicznego“, którego pracy zawdzięcza Instytut zaczątek bibljoteki seminaryjnej i zbioru modeli.

Nareszcie w roku 1923 oddano Instytutowi odpowiedni lokal. Wielkie znaczenie dla rozwoju Instytutu miało to, że „Towarzystwo historji teatru“, którego główną zasługą jest wydanie przeszło trzydziestu dzieł treści historyczno-teatralnej, oddało Instytutowi swe wartościowe zbiory i bibljotekę. Podwalinę stanowiły zbiory sławnego artysty dramatycznego Fryderyka Haasego (1825—1911). Również „Związek kierowników artystycznych teatrów“ (Vereinigung Künstlerischer Bühnenvorstände“), na czele którego stoi dyr. Jessner, przekazał Instytutowi swą bibljotekę jako wieczny depozyt; zawiera ona m. i. jako bardzo ważny materjał dla studjujących egzemplarze reżyserskie wybitnych niemieckich reżyserów; znajdują się wśród nich inscenizacje Reinhardta — „Otella“ i „Tassa“.

Seminarjum Instytutu, prócz bibljoteki, posiada makiety. Główne jednak zbiory teatralne, tak niezbędne dla studjujących teatrologję znajdują się w „Berlińskim historyczno-teatralnym zbiorze Ludwika Schneidera“ (w bibljotece państwowej) i w „Lipperheidsche Kostümbibliothek“ (znajdującej się w muzeum sztuki stosowanej).

Z początkiem zimowego semestru 1913/4,



„Hamlet" w londyńskim Kingsway Theater

10 listopada, w 164 rocznicę urodzin Schillera można było nareszcie otworzyć Instytut. Dyrektorami jego zostali historycy teatru Maks Herrmann i Juliusz Petersen.

Dr. F. Goldberg (Berlin).

Z niemieckiej literatury dramatycznej.

ARNOLD BRONNEN.

Arnold Bronnen, którego tu poraz pierwszy przedstawiam czytelnikowi polskiemu, należy dziś do najzdolniejszych dramatopisarzy młodych Niemiec, mocą swego rzeczywistego talentu, pełnego niezwykłych pomysłów, rozmachu, który charakteryzował Jerzego Kaisera w początkach jego karjery pisarskiej, zanim go zagarnęło powodzenie. Zarysy tej twórczości poczynające się u Büchnera i Grabbego uwolniły się latami z niepotrzebnego balastu i czerpiąc z nowoczesnych zdobyczy doszły dziś do pełni wyrazu. Przytem Bronnen jest dramatykiem par excellence. Każda jego sztuka, nawet słabsza budowę ma świetną, djalog krótki a treściwy, jasny, ostry, złożony nieraz z szeregu pytań tylko a posuwający akcję naprzód. Postacie, zwłaszcza kobiece, narysowane wyraziście, z niesłychaną często przenikliwością, tym nieomylnym instyktem autora, czującego scenę. To, co mówi przez usta swych bohaterek i bohaterów, wywoływało dotąd zawsze rewolucję, tak silnie uderzała ta mowa w twarz zmurszałych bogów.

W dorobku jego dotychczasowym znajduje się pięć utworów scenicznych, wszystkie w nakładzie Ernesta Rowohlta w Berlinie: „Vatermord", „Katalaunische Schlacht", „Anarchie in Sillian", „Ekszesse" i Rheinische Rebellen". Najsilniej, najjaśniej wyraża się myśl Bronnena w „Vatermord" i „Katalaunische Schlacht". Ten bunt, który wybucha w nim pod wpływem dziejących się dokoła krzywd jest istotny, jest szczery,jest, co najważniejsze, zrozumiały. Młodość, ciemiężona, tyranizowana przez starość, rozumiejąca wszystko lepiej, to wszystko doprowadzone zostaje do ostateczności. Temat ten został już poruszony przez jednego z młodych autorów niemieckich a mianowicie przez Hasenclevera w sztuce p. t. „Syn". Z jaką potęgą przeprowadza Bronnen tę walkę syna z ojcem, w której wreszcie syn, w ostatecznej rozpaczy zabija rodziciela — uzurpatora pragnącego rozporządzać duszą, upodobaniami innej istoty jedynie na podstawie tego uczynionego wątpliwego daru jakim jest życie!

„Katalaunische Schlacht" to trzy mocne, straszne akty, zrodzone pod wpływem wojny, akty oskarżenia. Pierwszy akt w okopach, drugi w loży kinowej, trzeci na okręcie. Rdzeń tragedji stanowi ohydne rozporządzanie życiem ludzkiem. Wojskowy wyższy rangą ma prawo wysłać niższego rangą na śmierć.



„Hamlet“ w londyńskim Kingsway Theater

Zbrodniarz uchodzi cało z pola walki wraz ze swem otoczeniem. Któż może go oskarżyć? Nagle zgłasza się duch zmarłego, nie w postaci Banka, nie w wizjach Przybyszewskiego. Moment, w którym na okręcie szarpanym burzą, odzywa się w gramofonie, zamiast zapowiedzianego tańca, monolog konającego,



A. Bronnen

ten sam, który zakończył akt pierwszy — ma w sobie niesamowitą zupełnie grozę.

Jak ten sam autor mógł napisać „Rheinische Rebellen“, będących jedną wielką tromtadracją patrjotyczną, jest rzeczą zawiłą i zgoła nie przewidzianą. Sztuka zbudowana doskonale, rozgrywająca się w pięciu, kolejno, miastach nadreńskich, spleciona jest jednocześnie z miłością głównodowodzącego w tej rewolucji ku wiernej córze ojczyzny, oburzonej proklamacją republiki nadreńskiej wobec macierzy niemieckiej. Miłość ta pozatem nie jest dość jasno motywowana, tak, iż czyni wrażenie użytej raczej, ad usum Delphini. Jessner wystawił tę sztukę w teatrze rządowym z przepychem i całą pomysłowością na jaką go stać. I jeśli o ten sukces zewnętrzny idzie, to go tym razem Bronnen bezsprzecznie miał.

Najsłabszym utworem są „Ekscesy“, mimo, iż i w nich poznać lwi pazur dramatopisarza. Sodomja, wniesiona w tej sztuce na scenę przeraża tylko poczciwego mieszczucha wietrzącego niemoralność. Prawdziwego wielbiciela talentu Bronnena zasmuca, gdyż sięganie do jaskrawości tego typu jest prawie zawsze jedynie dowodem upadku fantazji autora. Kto umiał znaleźć takie środki ekspresji jak w „Vatermord“ i „Katataunische Schlacht“, kto urabia dramatyczną na wskroś wyobraźnią „Anarchie in Sillian“, w której rozwaga i mądrość tryumfuje nad brutalnością i chamstwem, nie powinien poniżać się wymysłami „Ekscesów“.

Michalina Szwarcówna.

Aleksander Moissi.

Moissi, który zachwycił publiczność warszawską w ubiegłym tygodniu mistrzowską, recytacją, jest — powiedziałbym — cząstką zaledwie wielkiego aktora, przez długie lata, obok Bassermana, podpory teatrów reinhardtowskich.



A. Moissi — Hamlet

Tak samo cząstką Moissiego był Moissi jako aktor filmowy: Dodajmy: aktor świetny, który błyskiem oczu elektryzował tłumy.

Prawdziwy Moissi — to połączenie słowa z gestem, przyczem równowaga między oboma czynnikami, mimo żywiołowości talentu Moissiego i prawdziwie włoskiego temteramentu jest w całej pełni zachowana. Niemniej jednak występ Moissiego w Warszawie tylko w charakterze recytatora wzbudził zrozumiałe zainteresowanie i zwrócił uwagę na jedną, bardzo ważną cechę talentu Moissiego.

Oto Moissi ma nietylko bogaty organ głosowy, ale nad swym głosem umie panować. Niezawsze można zgodzić się z słusznością zastosowania dynamiki głosu Moissiego w danym utworze (n. p. w „Dwóch grenadjerach" Heinego), przyznać jednak trzeba, że *zawsze* Moissi używa głosu tak jak *chce* i że nigdy go ten głos nie zawodzi.

W osiągnięciu tego celu wspomaga Moissiego wielka skala głosu. Moissi ma prawo rzeczywiście powiedzieć o sobie, że jest Carusem deklamacji. Deklamacja jego nie opiera się na jednym lub kilku tonach, chyba, że wymaga tego charakter interpretowanego utworu. Zasadniczo potrafi Moissi zastosować całą skalę swego głosu.

Dykcja Moissiego jest wzorowa. Każde słowo ma swój kształt plastyczny. Zwracam tutaj uwagę na niezwykłą wypukłość wypowiedzenia słowa „Tot", w którem każda sylaba tworzyła oddzielny dźwięk a z tych dopiero dźwięków utworzył się harmonijny trójdźwięk. Pozatem wymawia Moissi według ustalonych w Niemczech zasad. A więc nie mówi on n. p. „König", lecz „Könich", nie mówi „Wahnsinnig", lecz „Wahnsinnich". „R" wymawia Moissi całkiem prawidłowo, przy szybkiej jednak interpretacji to „r" zaciera się. Jest to chyba jedyna skaza w dykcji tego mistrza wymowy.

Deklamacja Moissiego, oparta na szerokiej skali głosu i nieskazitelnej dykcji przechodzi często w rodzaj jakiejś odmiany śpiewu. Jest to deklamacja, poczęta z ducha muzyki. Czyli jest to *prawdziwa* deklamacja a nie mówienie wiersza prozą. Mistrzostwem tak pojętej deklamacji prześcignął Moissiego w Niemczech jeden tylko aktor — Józef Kainz, o którym słusznie pisał Adolf Winds: „Kainz mówił symfonje".

Recytacje Moissiego nie były bez zarzutu: Temperament unosił go, gdy deklamował wspomnianych już „Dwóch grenadjerów". Moissi pozbawił utwór Heinego zupełnie pierwiastka sentymentu żołnierskiego, czyniąc



A. Moissi — Protasow

zeń — jak to już słusznie zauważył Irzykowski — jakąś pieśń zemsty. Ale tę, nie-

zgodną z duchem utworu, recytację rozgrzeszało całkowicie takie arcydzieło szlachetnego realizmu interpretacji, jakiem była deklamacja „Wiatru listopadowego“ i „Śniegu“ Verhaerena. Każde słowo, każda sylaba oddawała tutaj misternie nastrój utworu. Słowo stało tutaj na pograniczu poezji i muzyki.

I dlatego, chociaż zaledwie cząstkę wielkiego aktora mieliśmy sposobność w Warszawie podziwiać to jednak cząstka stała na tak wielkich wyżynach, że nie prędko zapomnimy tę gościnę Moissiego w Polsce.

Wiktor Brumer.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

O potrzebie istnienia teatru i o jego powodzeniu decydują nie dochody, lecz zainteresowanie wśród widzów. N. p. taki *Teatr im. Bogusławskiego* lub skromnie swą misję spełniający, pożyteczny *teatr Odrodzony* na Pradze, który — pierwszy w Warszawie — wprowadził na scenę utwór sceniczny Zegadłowicza — nie mogą wykazywać się dochodami, bo ceny w tych teatrach są bardzo niskie. Że jednak teatry te są potrzebne, o tem świadczy liczna frekwencja.

Ciekawe jest zestawienie frekwencji w teatrach miejskich w 20 pierwszych dniach października: Teatr Wielki — 14.520 osób, Narodowy — 12,461, Bogusławskiego — 11.122, Letni — 9.414.

Otóż z zestawienia tego widać, że publiczność garnie się do teatru im. Bogusławskiego. Teatr ten doskonale rozumie swe zadania. Nietylko gromadzi na widowni publiczność, ale idzie do tej publiczności. Mianowicie pod dyrekcją Zelwerowicza odbywają się przedstawienia „Szelmostw Skapena“ Moliera w lokalach związków na krańcach miastach. Przedstawienia te gromadzą tłumy widzów i to często takich widzów, którzy do teatru nigdy nie uczęszczają. Równocześnie zorganizowano przedstawienia niedzielne dla związków w samym teatrze. Ceny miejsc są od 75 gr. do 30 gr. Artyści teatru prawdziwie po obywatelsku zrzekli się wynagrodzenia za występy w tych przedstawieniach. W niedzielę odbyło się pierwsze takie przedstawienie wobec tłumów publiczności, które zachwycone były przedstawieniem i rozbawione.

W jednem z miast angielskich tworzy się obecnie teatr powszechny, w którym wstęp ma być bezpłatny. Dyrektor Zelwerowicz i Schiller dali podwaliny pod taki teatr u nas. Boć wstęp jest minimalny. Inicjatywie teatru im. Bogusławskiego należy gorąco przyklasnąć.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Wielki: „Filenis“, opera w 3 aktach Romana Statkowskiego.

Druga premiera w operze. Druga premiera polska. Należy się za to dyr. Młynarskiemu pełne uznanie. „Filenis“, grana już przed przeszło dwudziestu laty nie jest dziełem wielkiego natchnienia twórczego, ale kompozycją, napisaną z dużym talentem i znawstwem. Zwłaszcza part orkiestrowy odznacza się bujną kolorystyką i świetną instrumentacją.

Obok zasługi wznowienia „Filenis“ z uznaniem podkreślić należy, że nareszcie p. Mossakowski otrzymał godną siebie partję. Śpiew jego jest rzeczywiście imponujący. Głos imponuje barwą, siłą i szerokością skali. P. Wermińska walczyła naogół zwycięsko z trudnościami partji tyt. nie całkiem leżącej w charakterze jej mezzo—sopranowego głosu. Wyróżnić należy też pp. Karwowską, Orłowską i Dobosza.

Teatr Letni: „Pan Minister“, komedja w 3 aktach S. Krzywoszewskiego.

Autor „Aktorek“ ma duże poczucie aktualności. Jego nowa komedja nie jest satyrą na obecne stosunki w Polsce, lecz dobrotliwie uśmiechniętym tego życia obrazem. Krzywoszewski daje dobrze zaobserwowane, plastyczne typy. Takim b. dobrze uchwyconym na gorąco typem jest sam pan minister, ex-prezes Sokoła i naczelnik straży pożarnej w Radomiu. Doskonale pogłębił niezaradność „ministra z przypadku“, który nie może dać sobie rady na fotelu ministerjalnym — p. Jaracz. Świetną groteskę don Juana dał najświetniejszy polski „Don Juan“ — Węgrzyn. Dobre postacie dali pp. Lenczewski i Grabowski. Z niewdzięcznej roli żony ministra nie wiele wykrzesała ognia p. Ćwiklińska. Zato pyszny typek sprytnej aktoreczki dała p. Brydzińska.

Teatr Polski. „Madame Sans Gêne“, komedja w 3 aktach z prologiem W. Sardou.

Miła ta komedja z niezwykłem poczuciem sceny napisana przez W. Sardou zawsze jest smacznym kąskiem dla teatru. Podoba się ona publiczności i aktorom, którzy mają tutaj świetnie postawione role. Teatr Polski wystawił komedję z przepychem, dekoracje Frycza były skomponowane z wybitnem poczuciem stylu. Borowski z rozmachem potraktował sceny zespołowe. Świetną „Madame sans gêne“ była p. Przybyłko-Potocka, dająca szeroko pertraktowany, w miarę komedjowy typ ex-praczki. Prawdziwym żołnierzem napoleońskim był Samborski jako Lefebrve. Napoleon Stanisławskiego był dobrym szkicem, ale nie stał się ośrodkiem zainteresowania, mimo dobrego pertraktowania tej roli przez autora.

Teatry włoskie.

Wśród nowych sztuk, wystawionych ostatniemi czasy w Medjolanie, największy sukces, chociaż nie bez zastrzeżeń, zdobyła *„Królowa, która zjadła liść"*, karykatura w trzech aktach i czterech obrazach Glido Passini, grana w Teatro Dal Verme. Jest to inscenizowana opowieść Dekameronu po Teodolindzie, żonie Agilulfa, króla Longobardów, — którą uwiódł chytry dworzanin Leon, zakradłszy się do łoża w ciemnościach nocy i udający króla. — Teatro Filodrammatici wystawił z miernem powodzeniem *„Księżniczkę na grochu"* Domenico Tumiati, przeróbkę sceniczną znanej bajki Andersena. W Teatro Nazionale była grana *„Kołyska"* F. P. Mulè, sztuka werystyczna. Treścią jej jest zemsta wzbogaconego w Ameryce krawca Don Fifi, który po powrocie do domu znajduje dziecko — owoc zdrady swej żony. Kochanek jej Cirù, opuszcza ję i wkrótce żeni się, a Tamizza popełnia samobójstwo. Wówczas Don Fifi przysyła mu jako prezent ślubny dziecko w kołysce, i małżeństwo w ostatniej chwili zostaje zerwane, Sztuka była przyjęta przez publiczność bardzo przychylnie.

W Rzymie Teatro di Villa Ferrari wystawił *„Jeńców"*, nową sztukę jednego z najwybitniejszych futurystów włoskich F. T. Marinetti, odtwarzającą przeżycie zamkniętych w obozie jeńców wojennych i romans jednego z nich z żoną dozorcy, Krytyka uznała ją za jedno z najbardziej interesujących dzieł teatru futurystycznego. Znacznie mniejsze powodzenie miały tegoż autora *„Lalki elektryczne"* grane w teatrze Indipendenti.

Turyn dał jedną nowość p. t. *„Wróżka"*, której twórcami są dwaj autorowie genueńscy, V. de Cigna i E. Bonetti. Wystawił ją Teatro Carignano. — Mistrz Cenzo, znakomity ceramik, chciałby stworzyć dzieło oryginalne i trwałe. Nie mogąc urzeczywistnić swego zamiaru dręczy się sam i swoje najbliższe otoczenie, matkę i młodą uczennicę Albe, która tajemnie go kocha. Pewnego dnia zasypia; we śnie zjawia mu się piękna wróżka Iza, która wzbudza w nim miłość. Natchniony przez nią wykonywa wspaniały puhar i aby podtrzymać ogień, w którym tenże ma się wypalić, wrzuca do pieca całe swoje mienie. Po dokonaniu dzieła jest przekonany, że puhar ten jest niezniszczalny, wróżka jednak rozbija go. Sztuka kończy się powrotem mistrza do rzeczywistości i odnalezieniem w miłości odwiecznych praw życia.

W Bolonji Teatro Arena del Sole zdobył dla komedji E. Serretta *„Made in Staly"* tylko częściowe powodzenie.

We Florencji najważniejszem wydarzeniem teatralnem było wystawienie w Teatro Nicolini sztuki Renza Martinelli p. t. *„Czy tak jest aobrze?"* Treścią dzieła jest dramat artysty, który, pochłonięty całkowicie przez swoją sztukę, zaniedbuje żonę. Kobieta, pozostawiona sama sobie, szuka wreszcie miłości u innych mężczyzn. Gdy prawda ostatecznie wyszła na jaw, mąż, uznając, że on sam był przyczyną upadku żony, przebacza jej. To przeżycie staje się dla niego bodźcem twórczym i artysta postanawia dramat swego życia pokazać publiczności na deskach scenicznych i pisze sztukę, która jest wiernem powtórzeniem tego, co działo się w rzeczywistości. Pierwsze jej przedstawienie wywarło jednak nieoczekiwany skutek: publiczność zaprotestowała gwałtownie przeciwko zakończeniu. Żona artysty, widząc, że jest potępiona jednogłośnie przez opinję, popełnia samobójstwo. — Publiczność przyjęła sztukę entuzjastycznie, krytyka zaś przyznała jej pierwszorzędne walory sceniczne.

Neapolitański Teatro Nuovo wystawił komedję Diego Petruccione p. t. „O qwadro'e Guesella" rzecz lekką i miłą, osnutą na tle życia małomieszczańskiego.

Plany F. Gemier'a.

Znany dyrektor paryskiego Odeonu, F. Gemier bawił—jak wiadomo—niedawno w Berlinie celem nawiązania stosunków z dyrektorami tamtejszych teatrów. Gemier ma zamiar stworzyć międzynarodowy związek teatralny, który miałby w Paryżu własny gmach teatralny; w gmachu tym, kolejno, odbywałyby się przedstawienia różnych cudzoziemskich teatrów. W Berlinie przyjęto ideę Gemiera bardzo przychylnie. Za kilka dni jedzie Gemier w tej samej sprawie do Londynu, dokąd zaprosiła go „The Britisch Drama League". Jak słychać wkrótce odwiedzi Gemier i Warszawę. Ze stosunkami w naszych teatrach zaznajomił Gemiera niedawno p. Roquigny, redaktor „Messager Polonais" i Gemier bardzo zainteresował się teatrem polskim.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, ⅛ str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.

Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.

Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799

Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU“. Cena zeszytu 50 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI

Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 15 LISTOPADA 1925 R. Nr. 46—47

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Teatr międzynarodowy w Paryżu.

Dyrektor „drugiej sceny francuskiej" tj. paryskiego Odeonu, p. Firmin Gémier postanowił stworzyć międzynarodową organizację teatrów w Europie. Sprawa nabrała wielkiego rozgłosu, zanim sam pomysł został dostatecznie wyjaśniony i przedyskutowany.

Gémier doszedł do wniosku, że autorzy, aktorzy i dekoratorzy rozmaitych krajów powinni się połączyć i wspólną organizację utrwalić na wielkim kongresie międzynarodowym. Zadań i programu tego kongresu inicjator nie wyjaśnia jeszcze. Na razie Gémier operuje hasłami natury uczuciowej. Uważa, że świat teatralny winien zorganizować swą „międzynarodówkę" sztuki dla celów idealnych tj. dla zbratania się ludów. „Łączmy się, towarzysze! — wołał Gémier niedawno w Berlinie, na wielkim bankiecie. Czy nie słyszycie jęków naszych narodów, zgiętych pod ciężarem rosnących wciąż podatków a wyglądających tak, jakby dźwigały na ramionach olbrzymiego trupa wojny? Nie mówcie mi, że organami łączności duchowej są stowarzyszenia autorów, które stanowią jedynie izby handlowe i agencje poborcze, bardzo użyteczne dla interesów materjalnych autorów i kompozytorów. Związki artystów, syndykaty zawodowców nie mają łącznika międzynarodowego. Sztuka dramatyczna nie posiada akademji, jak literatura, nie posiada Instytutu, jak nauka. Sztuka jest międzynarodową par excellence, a jednak dramatopisarze, muzycy, reżyserowie, technicy, bojownicy teatru żyją w oddaleniu jedni od drugich. Nie mają żadnej sposobności, aby się spotkać, pokazać swe dzieła, wyjawić swe poglądy. Szanują się zdaleka, według niedostatecznych świadectw o ich pracy, podawanych przez miesięczniki i dzienniki... Bądźmy druhami! Zaprośmy świat cały na owoce naszych prac, naśladujmy ten naród artystów!"



F. Gémier.

Widomym znakiem międzynarodowego związku teatrów mają być—według projektu Gémiera — uroczyste przedstawienia i wystawy teatralne. Należy wybudować przynajmniej trzy teatry, w których co roku, w miesiącach wiosennych, dawałyby widowiska różne teatry europejskie w języku każdego narodu. Organizatorzy tych widowisk winni pokazywać wszelkie inowacje reżyserskie, dekoratorskie i techniczne. Na razie teatry byłyby prowizoryczne, może nawet drewniane. Wybudowanoby je w Paryżu. Po kilku latach próby, pragnie Gémier zbudować stałą scenę międzynarodową (np. w Genewie), albo też przenosić popisy teatralne do różnych wielkich miast Europy.

Całe przedsięwzięcie jest dopiero w stadjum zaczątkowem, dyskusyjnem. Wbrew dążeniom inicjatora, sprawa nabrała wielkiego rozgłosu, właśnie wskutek akcentu poli-

tycznego, jaki nadano pierwszym poczynaniom propagandowym Gémiera. Organizację teatru międzynarodowego rozpoczął Gémier od wędrówki do... Berlina, dokąd został bardzo gorąco zaproszony. Przyjęto go po królewsku. Teatry wydawały przedstawienia na jego cześć, na bankiecie zaś *wszyscy* uczestnicy, nie wyłączając podsekretarza stanu, przyczepili do butonierek swych kokardki o barwach narodowych francuskich. Łatwo zrozumieć, że cała ta manifestacja wywołała w Paryżu nieco rozgoryczenia w niektórych sferach, które uważają takie bratanie się z opornym dłużnikiem Traktatu Wersalskiego za cokolwiek przedwczesne. Śród młodszych intelektualistów francuskich i sam pomysł Gémiera i jego wizytę w Berlinie potraktowano życzliwie.

W najbliższym czasie Gémier odbędzie wędrówki agitacyjne do Anglji, Austrji i Polski. Miejmy nadzieję, że Związek Autorów Dramatycznych, który—jak się dowiadujemy—zamierza zaprosić Gémiera do Warszawy, zorganizuje uprzednio zebranie naszych dyrektorów teatru, reżyserów, krytyków i teatrologów dla szczegółowego omówienia projektu. Chodziłoby o zabezpieczenie wyniku wysiłków, jakie w tem trudnem przedsięwzięciu podejmiemy.

W bratanie się narodów przez teatr nie bardzo wierzę. Sentymentalna strona „międzynarodówki teatralnej“ może się stać zawodną. Ważniejsze są jednak możliwości propagandy artystycznej tj. przeniesienia punktu ciężkości całej sprawy na grunt właściwy. Paryż jak najmniej nadaje się do urządzania widowisk w obcych językach. Francuz zna zazwyczaj tylko język własny a inowacje inscenizacyjne i dekoratorskie mniej go w teatrze poważnym pociągają. Przeciętnemu paryżaninowi wystarczają pod tym względem splendory techniczne różnych music-hall'ów. Widowiska doroczne, które mają być rodzajem olimpjady teatralnej, muszą się odbywać w mieście, mającem mniej ponęt rozrywkowych i muszą być raczej przeznaczone dla gości przyjezdnych. Udział Polski w tym turnieju międzynarodowym stać się może wybitnym środkiem propagandy. Wbrew różnym pesymizmom, ujawnionym z racji proponowanych widowisk na tegorocznej wystawie dekoracyjnej w Paryżu, moglibyśmy pokazać cudzoziemcom z naszego teatru wiele rzeczy, które nam wstydu nie uczynią. Wizyta Gémiera w Warszawie pobudzić nas winna do gruntownego omówienia tej sprawy.

Jan Lorentowicz.

Jak wystawiać na scenie Szekspira?

Całe życie dzieła Szekspira były dla mnie księgą żywota. Najcenniejszym zbiorem dokumentów o duszy człowieka — zwierciadłem i skupieniem jej wewnętrznej prawdy. Pragnąłbym dla tego, aby na scenach polskich nadano im wyraz i szatę zewnętrzną najbardziej zgodną z rytmem tajemnym, barwą i tonem oryginału. W dzisiejszym bogatym rozwoju sztuki teatralnej jestto problem ciekawy i nastręczający różne wątpliwości.

Oczywiście, nie może być mowy o tem, aby wystawiać utwory największego na świecie dramaturga w ubogiej i pierwotnej prostocie teatru z jego epoki. Sztuka sceniczna, zwłaszcza jej zewnętrzna technika były wtenczas w stanie niemowlęctwa. Sam to przyznaje poeta najwyraźniej w chórach do królewskiego dramatu „Henryk V“ — chociaż w „Hamlecie“ określa poważnie i głęboko rolę cywilizacyjną teatru, jako zwierciadła ducha czasu. Występuje tu wielki kontrast pomiędzy treścią duchową i potęgą poezji dramatycznej a jej formą na scenie bardzo rudymentarną.

Niepodobna dzisiaj pomyśleć o wprowadzeniu na deski teatralne sztuk szekspirowskich w dawnym stylu, bo zresztą mamy mało danych, aby dokładnie wskrzesić archeologiczną szatę widowisk z epoki elżbietańskiej. Ciekawą próbkę tego rodzaju usiłowań podaje Kellner w swej bardzo cennej, bogato ilustrowanej monografji o Szekspirze (Lipsk 1900 r.). Mamy tu na str. 67 wizerunek sceny z tragedji Marlowe'a „Faustus“, przedstawiający siedem grzechów głównych według ciekawej inscenizacji dokonanej przez „Elizabethan Staffage Society“, stowarzyszenie wskrzeszające tradycje sławnej przeszłości. Oczywiście takie eksperymenty mogą być ciekawe dla literatów i erudytów, ale nie mają znaczenia dla teatru zawodowego, który musi publiczności dzisiejszej dać dzieło żywe, pełne i suggestywne.

Pod względem charakteru zewnętrznego widowisk zaznaczam, że chociaż za czasów Szekspira zwracano już uwagę na bogactwo i piękność kostjumów, jednakże jeszcze w połowie XVIII wieku Dawid Garrick, wskrzesiciel kultu dla twórcy „Makbeta“ na scenach angielskich, grał główną rolę tej tragedji w ówczesnej klejdzie, długiej kamizelce i spodniach *chaussé*, gdy Edmund Kean na początku zeszłego stulecia ubrał Makbeta w szkocką kratkowaną tunikę.

Oczywiście dzisiejszy inscenizator nie może lekceważyć wskazówek nowszej kostjumologji i sztuki dekoracyjnego malarstwa. Trzeba więc ustalić jakieś racjonalne zasady i normy, któreby, nie krępując zbytnio pomysłowości reżyserji i artystów, odpowiadały jednak naturze i duszy dzieł poety, przetransponowanej na skalę wymagań dzisiejszej sztuki teatralnej.

* * *

Wyspiański w swej zajmującej improwizacji o „Hamlecie“ twierdził ryzykownie, że „wszystko, co od czasu Szekspira dla niego raczył zrobić w kierunku wyposażenia go w dekoracje — teatr europejski niewiele jest warte“. O ile wiem, Wyspiański oprócz teatrów w Paryżu, znał bardzo mało, albo nie znał wcale scen niemieckich. W mojej monografji o gienjalnym twórcy „Wesela“ wyraziłem pragnienie, aby „teatry polskie w tej mierze mogły się zdobyć w niedalekiej przyszłości“ na to, co widziałem przed wojną na scenach w Wiedniu, Berlinie i Monachjum. Tymczasem pomysły naszego poety o inscenizacji „Hamleta“ były tego rodzaju, że żaden teatr polski nie próbował proponowanego przezeń podziału sceny na części i na drobne komnaty osłonięte arrasami.

W tych osiemnastu widowiskach, jakie mogłem oglądać na głównych scenach niemieckich strona kostjumowa i dekoracyjna była po większej części bardziej zajmującą, aniżeli wykonanie ról głównych i ważniejszych przez wybitnych nawet aktorów. Pamiętam, jak cudowną i malowniczą wizję stworzył Burgtheater wiedeński na temat szekspirowskiego persiflażu wojny trojańskiej w „Troilusie i Kressydzie“, gdy na tle prześlicznie skomponowanych dekoracyj z układem tarasów i ścieżek na wzgórzu, krążył korowód scen antycznych, w odkrytej komnacie snuł się zmysłowy romans pary kochanków. Poważna i przemądra gra Sonenthala (Ulissesa) oraz impulsywna młodzieńczość Kainza (Troilusa) — rysowały się wśród czeredy ruchliwych momentów bojowych, traktowanych bardzo dyskretnie. W części I-ej „Henryka IV“ nadworny teatr wiedeński dał obok pięknej panoramy komnat królewskich i widoku izb szynkownianych, dość banalnie ułożone epizody bojowe — ale imponowała pełna skupionej powagi gra Sonenthala w roli starego króla, oraz werwa Hartmana, jako księcia Walji, oddanego w stylu świetnej renesansowej swobody i dezinwoltury. W „Makbecie“ na tle dobrze archaizowanych dekoracyj główny bohater nie miał dość grozy i siły w grze Sonenthala, ale za to Karolina Wolter jako Lady Makbet stworzyła arcydzieło gry prawdziwej, psychologicznie głębokiej, trzymanej w artystycznych pół-tonach, wolnych od afektacji i fałszywego patosu. Wykonanie „Snu nocy letniej“ na tej scenie było widocznie dorywcze, pozbawione piętna oryginalności podobnie jak w Schauspielhauzie berlińskim, chociaż tu i tam trafiały się szczęśliwe lub piękne epizody. Czarem poezji tchnął natomiast w tej cudnej legendzie gaj ateński, inscenizowany w berlińskim „Deutsches Theather“ przez Reinhardt'a niezmiernie oryginalnie i pomysłowo, gdy duchy leśne z Oberonem na czele zlewały się z zielenią lasu, a w poświacie księżycowej chadzała Tytanja z czeredą małych elfów, napełniających scenę srebrzystym świergotem. Ale od tej nastrojowej, pełnej wdzięku i tajemniczości symfonji, odbijały niektóre groteskowe efekty, jak np. podczas pląsów w komicznym tańcu klepanie się ateńskich gburów... niżej krzyża! W Schauspielhausie berlińskim imponowała mi świetna wystawa w „Królu Janie“, znakomity układ scen bojowych i fortecznych, pełna brawury gra Matkowskiego jako bastarda, ale główna postać dramatu przepadła w wykonaniu banalnie patetycznem. Nie mogłem dość napoić oczu cudownemi dekoracjami podczas przedstawienia „Kupca Weneckiego“ w „Deutsches Theater“, albowiem komnaty, meble, wnętrza, nawet słupy do umocowania gondoli w kanałach, wystudjowane były znakomicie, tak, że całość wskrzeszała łudząco charakter i urok włoskiego *cinquecenta*. Ale ta barwność i plastyka zabijały tekst dramatu. Chociaż Schildkraut znakomicie grał Shylock'a w stylu rodzajowym, jednakże aktorzy i aktorki wyglądały na przebranych w kostjumy dzisiejszych mieszczuchów berlińskich, nie mając ani trochę wytwornej swobody szlachty weneckiej. W Monachjum widziałem dwie części „Henryka VI“ oraz „Ryszarda III“. Kupca weneckiego“ w dekoracjach archeologicznie wiernych i estetycznych, z którymi harmonizowała poprawna gra zespołu z Possartem na czele. Największą rozkosz estetyczną sprawiało mi jednak w monachijskim miłym Residenztheatrze wykonanie „Wieczoru Trzech Króli“, pełne wesołych konceptów, niefrasobliwej pogody, oddające grę uczuć miłosnych na tle południowem, z widokiem na lazury Adrjatyku.

W Paryskiej Comedie française widziałem przed wojną „Hamleta“ w oprawie malowniczej z grą Mounet'a Sully, który rozwinął świetny popis kunsztu wirtuoza, ale królewicza duńskiego zamienił na skończonego warjata. W tymże teatrze Makbeta grał poprawnie Paul Monuet—niektóre sceny prowadzono jednak w tonie specyficznie fran-

cuskiego patosu, a dekoracjom brak było posępnej szkockiej atmosfery.

Podczas gościnnych występów angielskiej trupy Berboom—Try'ego w Berlinie widziałem „Hamleta", granego banalnie na tle kotar aksamitnych, wytwarzających zabójczą jednostajność. Natomiast w „Kumoszkach Windsorskich", chociaż Falstaff grzeszył brakiem komizmu, całość była pełną charakteru wizją dawnego małego miasta angielskiego, z jego ciekawym ruchem, krzątaniną uliczną, z czeredą scen stylowych, ujętych w formę bardzo estetycznej groteski.

Sumując teraz te wrażenia różnorodne, przypominam sobie niejedną rozkoszną chwilę, gdy wymowa sceny przenosiła mnie w światy dawne, zmartwychwstałe, pełne czaru i ułudy, gdy przemawiała pomimo różnicy epok poezja wiecznego człowieka. W najlepszych produkcjach scen niemieckich widać było, że kierownicy i reżyserowie, posiłkując się bogactwem nowoczesnej plastyki, starali się o zachowanie naczelnego prawa sztuki scenicznej, że byli *wierni wewnętrznej prawdzie* i myślowej strukturze dzieł poety.

* * *

Na podstawie dość obfitego materjału porównawczego, czerpanego ze scen europejskich, wypowiem teraz moje wrażenia i uwagi o wykonaniu dzieł Szekspira na głównych scenach warszawskich. Zaznaczę przedewszystkiem, że prawie każde dzieło poety ma swój własny ton i koloryt, do którego powinien się zastosować inscenizator sumienny, zachowujący zasadę artystycznej uczciwości. Inny jest ton gorąco południowy „Romea i Julji", tragedji, pełnej wrzawy ulicznej i namiętnego niepokoju, inny ton „Hamleta", pełen zadumy smętnej o losach człowieka, inny ton „Makbeta", ponury, z odcieniem szkockiej wiary ludowej, inny ton surowej legendy w „Królu Learze", inny ton anglosaskiego twardego rytmu dziejów w „Ryszardzie III" i dramatach królewskich — inny nareszcie ton utworów fantastyczno-legendowych jak „Powieść zimowa" lub „Sen nocy letniej" albo komedyj włoskich z plątaniną awantur miłosnych. Otóż zadaniem dzisiejszej reżyserji powinno być przeprowadzenie tego naczelnego charakteru zarówno w grze artystów jak w barwie dekoracyj i kostjumów, aby osiągnąć nastrojową harmonję duszy ludzkiej ze światem zewnętrznym.

Tym wymaganiom zasadniczym przeważnie nie czyniły zadość przedstawienia szekspirowskie w Warszawie ostatniemi laty.

Trzeba oddać sprawiedliwość dyrekcji Teatru Polskiego, która głównie starała się przypomnieć arcydzieła poety dzisiejszym pokoleniom. Nie mogę jednak podzielać chwalby niektórych recenzentów, podnoszących walory wykonania „Hamleta" — było to jedno z najmniej udatnych, znanych mi wcieleń teatralnych tragedji o losach pierwszego intellektualisty i marzyciela w dramacie europejskim, Nie mówiąc o grze, zaznaczę tylko, że zastosowanie systemu kotarowego oraz jaskrawych, rembrandtowskich kontrastów światłocienia, według mnie, bynajmniej nie harmonizowało z głęboko melancholijnym nastrojem całości. Dlatego zachęcałbym bardzo kierownictwo artystyczne Teatru Narodowego, aby w niedalekiej przyszłości postarało się o nowe wcielenie tego arcydzieła, dając możność rywalizacji w głównej roli: Węgrzynowi, Osterwie i Jerzemu Leszczyńskiemu. Pod względem dekoracji z naciskiem zalecam, aby zamiast wątpliwych pomysłów oryginalnych, uwzględniono znakomitą, pełną powagi i prostoty scenerję K. Hagemana w angielskiem wydawnictwie „The stage Year Book" (Londyn 1909 r.) z zastosowaniem oświetlenia w niebieskawych subtelnych półtonach, które cechują nadbrzeżne widoki na północy Danji.

Daleko więcej charakteru posiadała w Teatrze Polskim wystawa oraz wykonanie „Juljusza Cezara" i „Korjolana" z dekoracjami, ujętymi fragmentarycznie, w charakterze rzymskiego antyku, chociaż ruchliwe sceny tłumów nie rozwijały się na szerszej przestrzeni rzymskiego *forum*, stłoczone niepotrzebnie na schodach lub pod kolumnadą gmachów. Pod tym względem przed trzydziestu kilku laty trupa meiningeńska w Warszawie, dała niezapomniane wrażenia wspaniałej plastyki i potężnych ruchów zbiorowych. W inscenizacji „Snu nocy letniej" w Teatrze Polskim doskonale reżyserowane sceny groteskowe wysunęły się na pierwszy plan ze szkodą czarownego korowodu w ateńskim lesie, który nie miał odpowiedniego bajkowego uroku a sterczące tam, niewiadomo dla czego, kolumny pałacowe psuły zupełnie iluzję. Dodam nawiasem, że pod względem malowniczości i poetycznego tonu daleko bardziej artystyczne było wykonanie tego „Snu" przed trzydziestu kilku laty na scenie Teatru Wielkiego (w którem brałem udział jako młody aktor), gdy cudna para duchów leśnych w osobie Tytanji—Lüdowej i Oberona—Prażmowskiego, spoglądała z wysoka na nieporozumienia i swary kochanków na tle przepięknej dekoracji transparentowej, wskrzeszającej Akropol ateński. W inscenizacji „Henryka IV" dla oszczędności prowadzonej w Teatrze Polskim systemem kotarowym słabo wyszła dziejowa strona dramatu, daleko lepiej sceny w oberży „Pod głową dzika" z bardzo dob-

rym Falstafem — Zelwerowiczem na czele. Najszczęśliwiej wypadło w Teatrze Polskim przedstawienie „Wesołych kobiet z Windsoru“ z typową panoramą angielskiego zaścianka z pełnemi ruchu i werwy scenami rodzajowymi — oraz w tym teatrze gra i tło malownicze komedji „Wiele hałasu o nic“ a w Teatrze Rozmaitości wznowienie „Wieczoru trzech Króli“ w pomysłowej inscenizacji. W zręcznym układzie połączono w tych komedjach żywe *imbroglio* scen lirycznych i miłosnych w kontraście z humorem angielskiej groteski, stwarzając pogodną romantyczną atmosferę. Natomiast inscenizacja „Poskromienia złośnicy“ w Teatrze Rozmaitości, pomimo gry starannej i nakładu dekoracyjnego, wpadała chwilami w ciężkawą karykaturę niemiecką. Daleko milej spędziłem niedawno wieczór na tej komedji w Viareggio na występie gościnnym Zacconi'ego, który pomimo późnego wieku grał Petruchia z włoską brawurą na malowniczem tle renesansowem.

* * *

Z ogromnym nakładem pracy i staranności w Teatrze Bogusławskiego wprowadzono ostatnimi czasy na scenę „Powieść Zimomą“ i komedję „Jak się wam podoba“. Znać tu było gorliwość a nawet pietyzm dyrekcji, reżyserji, i dekoratora — ale niestety wszystkie te twórcze zamiary, według mnie, płynęły z fałszywego założenia. Dla czego? Albowiem do poezji wiecznego człowieka zastosowano metody przemijających i zmanierowanych kieruuków i mody współczesnej. Nie jestem wrogiem metody eksperymentalnej, owszem jako dyrektor sceny podejmowałem próby sprzeczne z ustaloną tradycją i konwenansem przestarzałych kanonów. Ale nie trafiają mi do duszy niektóre dążności i pomysły dzisiejszych nowatorów. Ponieważ dla ekscentrycznych efektów inscenizacji i reżyserji przesuwają główny akcent i wysiłek pracy scenicznej od gry aktorskiej i treści wewnętrznej na zewnątrz, do łupiny dzieła. Siląc się *coute que coute* na oryginalność i „modne dreszcze“, łamią naczelne prawo sztuki odtwórczej, nakazujące poszanowanie natury i charakteru dzieł poezji. Jestem tego zdania, że artysta polski samodzielny nie powinien się poddawać dziwacznym i przemijającym wskazówkom mody. Czyż postęp sztuki teatralnej ma koniecznie naśladować obce, niemieckie lub rosyjskie chimery ekspresyjno-furystyczne, według mnie sprzeczne z naszem poczuciem rasowego piękna?

W stosunku do poezji szekspirowskiej, należy zwrócić uwagę przedewszystkiem na jej treść psychiczną, na formę artystycznie często bardzo naiwną, wolną od sztucznego przerafinowania.

Jabym naprzykład chętuie widział „Powieść zimową“ w nowej plastyce scenicznej, niekoniecznie taką jak jej np. nadano przed laty w Burghthearze wiedeńskim według układu Dingelstaedt'a. Możnaby ją wystawić w formie stylizowanej bajki angielskiej – takie pojęcie miałoby, jak sądzę, jakąś logiczną podstawę. Tymczasem w Teatrze Bogusławskiego tę baśń cudowną traktowano, zwłaszcza w pierwszej połowie, jako ciężkie, poważne misterjum, przeładowane muzyką. Silono się na efekta sztuczne we futurystycznych dekoracjach, w oświetleniu i plastyce scen zbiorowych. W swoim rodzaju była to całość jednolita, harmonijnie i starannie opracowana, widowisko interesujące - ale uleciał z niego czar fantazji szczerej i naiwnej.

Jeszcze jaskrawiej ta metoda zaznaczyła się w oprawie i wykonaniu komedji „Jak się wam podoba“. Tekst poety wyraźnie określa tło średniowieczne akcji w lesie ardeńskim, oraz historję księcia wygnanego, który musiał uchodzić z własnego dziedzictwa przed tyranem przywłaścicielskim. W dekoracji książęcego zamku widzieliśmy jakieś niesamowite, ponure, dziwaczne formy architektoniczne z kanciastymi konturami schodów, ścian i okien. Niewiadomo dla czego w komedji erotyczno - sielankowej używano ponurych, ciemnych zasłon, dla czego ostatnie sceny, które pływać powinny w pogodnym blasku, ukazano w kolorycie i obsłonach fioletowo-żałobnych? Były w tej inscenizacji bardzo starannej pomysły oryginalne, jak np. odezwanie się Jakóba w epilogu, o „teatrze świata“ — ale trudno pojąć, dla czego wtedy na scenie panowały egipskie ciemności, dla czego ten Jakób, melancholik angielski, zamienił się w pucołowatego jegomościa, chodzącego w kostjumie bardzo podobnym do szlafroka? Dla czego w przesadzie scen groteskowych wprowadzono kabaretowe efekty i różne umyślne anachronizmy? Miało to być trakowanie poezji szekspirowskiej, niezależne od epoki i stylu — aby uniknąć za każdą cenę naturalizmu. W czasie prób jeden z reżyserów otwarcie powiedział, że w grze aktorskiej nie powinno tu chodzić o prawdę. To wyrażenie jest stanowczo — anty szekspirowskie!

* * *

Z tego wszystkiego, co powiedziałem, wynika, że teatry warszawskie w bliższej czy dalszej przyszłości powinny ***na nowo racjonalnie*** opracować i wystawić celniejsze arcydzieła Szekspira.

Ponieważ głównymi walorami poezji an-

gielskiego wieszcza są bogate przejawy i rysy psychiczne, przeto, bacząc na doskonałą obsadę ról głównych i pobocznych, należy stronę malarską traktować jako *tło dopełniające*, z wyjątkiem sztuk włoskich i weneckich, które wymagają pewnego przepychu barw i architektury.

W układzie scenicznym dla uniknięcia zbytnich kosztów pożądanem jest zachowanie systemu fragmentarnego, uproszczenie nadto zmiennej scenerji, umiejętnie robione skróty, tak, aby nie naruszały esencjonalnej treści dzieła.

Poezja Szekspira jest płodem epoki zdrowej, bogatej w siły żywotne, więc nie nadają się dla niej style i metody, noszące piętno artystycznej anarchji, pomysły ekscentryczne lub wyrafinowane.

Z powodu bogactwa treści i różnorodności problemów, przed wystawieniem arcydzieła kierownictwo sceny powinno urządzić wstępną naradę z odpowiednim wybranym a niewielkim zespołem miłośników poety, literatów, reżyserów i malarzy, z tem zastrzeżeniem, aby strona plastyczna wystawy była *podporządkowaną treści wewnętrznej* dzieła, nie starając się przyćmić jego duchowych wartości.

Nie należy do powziętej z góry koncepcji w duchu zamiłowań osobistych albo jednostronnych doktryn forsownie i sztucznie naginać tonu i charakteru wystawianego dzieła lecz koncepcję jego wykonania i wystawy trzeba oprzeć na danych i przesłankach tkwiących w naturze samego dzieła. Poezja Szekspira pełna żywotnej treści, przebogata w tysiącznych odcieniach, wspaniała w pełnem ujęciu natury ludzkiej, nie nadaje się do eksperymentów w duchu czasowej mody i jej dziwactw. Tembardziej, że dzisiejsza sztuka teatralna udoskonalona w swym *normalnym* charakterze, posiada ogromne bogactwo środków ekspresji. Może wydobyć nietylko głębię psychiczną poezji, ale oddać wszystkie połyski wzorzystej tkaniny fantazji, opalową grę czarownej ułudy.

Józef Kotarbiński.

Judasz na scenie polskiej.

Ludwikowi Solskiemu.

(Ciąg dalszy).

Inaczej jeszcze rzecz się przedstawiała w widowisku Odymalskiego. Tu kapłani musieli namawiać Judasza, który ociągał się zapewne z decyzją, chcąc uzyskać większą nagrodę, bo jak dalej czytamy w sc. 1 aktu II żydzi „po targu odliczają mu pieniądze". Należy przypuszczać, że odbył się tu targ, podobny do tego, który znamy z średniowiecznych pasyj; targ handlowy, niesamowity w swym cynizmie, ujmowany, jako szacherka żydowska, nie od strony tragicznej, lecz od strony charakterystyczno — komicznej (W. Creizenach Geschichte des Dramas wyd. II t. I str. 85, 196; II, 137; Büchner j. w. str. 24 — 5)

Tylko, że w widowiskach niemieckich np. wyraźnie mówił Judasz, iż chce wydać Chrystusa na śmierć, gdy tymczasem u nas nigdy się nie wspomina o przyszłych losach Mistrza; wskutek tego może się wydawać, że Judasz nie zna istotnych planów kapłańskich i nie spodziewa się śmierci Pana.

Pieniądze otrzymał Judasz w różnych monetach: w trzecim djalogu Jagiel. Annasz nagradza dopiero wtedy Judasza, gdy ten daje rękę na to, że dotrzyma słowa; w djalogu Krasinskich Kaifasz nie chce żałować mu nagrody i daje mu jako zadatek trzydzieści groszy; w innych djalogach suma ta stanowi całą nagrodę. — Wręczenie zapłaty było czasem wcale ciekawie wyreżyserowane: jeden z żydów miał przed sobą na stole wiele pieniędzy i wyliczał je Judaszowi (Mone j. w. str, 251), gdzieindziej dawali żydzi fałszywe monety, których Judasz nie chciał przyjąć (Milchsack j. w. str. 140 — 1) albo znowu złorzeczyli kapłani Chrystusowi, przy każdej sztuce srebra inaczej (Jeanroy. Le Mystère de la passion en France. Journal de Savauts 1906, str. 483).

W pierwszym djalogu Jagiel. Judasz oblicza pieniądze (zapewnie łapczywie i z radością), dziękuje za nie uniżenie i prosi o zaufanie.

Kapłani nie wyrażają tutaj wcale swego zadowolenia w przeciwstawieniu do innych djalogów, które idą za św. Łukaszem XXII, 5. Może tutaj wyjątkowo odnosili się żydzi (jako wyraziciele tym razem uczuć autora) z nienawiścią do zdrajcy, jak na obrazach Fiesolego lub Duccia. Gdzieindziej np. w pierwszym djalogu Ossol. w scenie 1 przemawiał Herod, jako żyd (u Sztychowskiego Piłat jest żydem) do Judasza b. łaskawie i poufale. W trzecim djalogu Jagiel. kapłani poznają w nim blizkiego po duszy krewniaka i zachwycają się nim kolejno.

Tu bowiem Judasz motywuje swoje postępowanie. Jest to bardzo rzadki wypadek w dawnej literaturze, nie mówiono bowiem nigdy o psychice niegodnego zdrajcy. W tym najoryginalniejszym ustępie wszystkich djalogów, w których występuje Judasz, zwierza się

on, że do Chrystusa przystąpił pod wpływem Jego cudów, które teraz zwie „kuglarstwem“ Używa tego wyrażenia (i apostołów zwie „niezbożnikami“) nie żeby się przypodobać kapłanom: Judasz naprawdę stracił wiarę u Chrystusa, który obiecuje „zapłatę kiedyś tedyś w niebie. A mnie co tam do nieba! czekajże ty nieba,A teraz klep z nim nędzę, nie jadaj i chleba“. Judasz więc to materjalista. Umie on sobie poradzić i u boku Chrystusa. Może pod wpływem, z intermedjów znanej, postaci, jak się domyśla Windakiewicz (j.w. str. 98) odgrywa tu Judasz rolę złego służącego; zresztą oddawna mówili teologowie o Judaszu, jako o nieuczciwym skarbniku Chrystusowym.

Naśladuję szafarza onego przechery:
Na co wydam dwa grosze, to napiszę cztery
Aleć drudzy głód cierpią

Judasz dba o dostatki, dba „o świat“, woli od głodu w gronie apostolskiem tłuste jedzenie u złych kapłanów, więc mówi:

Niechaj ja z wami w przykrym przebywam [rosole(!)

Judasz myśli nietylko o jednorazowej nagrodzie ale o przejściu na zawsze do obozu przeciwników Chrystusa. Jest to już zdrajca i apostata w pełni tych słów znaczenia.

Nietylko w tym djalogu, ale i w innych Judasz układa plan pojmania. Boi się w pierwszym djalogu Jagiel pospólstwa,, choć nie tak wyraźnie jak w pasji z Brixen (Wackernell j. w. str. 363), i każe rozstawić straże po mieście, mówiąc:

By zaś co nie napadło w tem ostrożni [bądźcie.

W djalogu Krasiń. żąda Judasz od żydów, żeby go „ratowali“ czyli wspomogli rotą żołnierzy: csam go imać nie mogę“.

W pierwszym i trzecim djalogu Jagiel. poleca kapłanom, żeby mieli w pogotowiu hałastrę uzbrojoną m. in. w strzelby (sic.), ale „niebardzo strojną“ — może dlatego, żeby nie zwracała na siebie uwagi ludu.

W tymże trzecim djalogu Jagiel. odchodzi Judasz od żydów do Mistrza, a potem znowu wraca do „przezacnych książąt“, przynosząc, jak sam mówi „na Mistrza mego powrozy i pęta“. Ten szczegół uwydatnia zawziętość i okrucieństwo zdrajcy, ale odejście do Mistrza nie jest tu uzasadnione, podczas gdy w pasji w Brixen (Wackernell j. w. str. 375—81) nie chcąc wywołać podejrzeń, wraca, żeby dokończyć Wieczerzy.

W naszych djalogach w przeciwstawieniu do obcych (np. Froning j. w. str. 675) Judasz przedsiębierze wszelkie środki ostrożności, kapłani są tylko wykonawcami jego woli, każą Rotmistrzowi słuchać Judasza, mianują go hetmanem albo też tylko przewodnikiem.

W pierwszym djalogu Jagiel. jak u św. Marka XIV, 44 mówi Judasz do żołnierzy, że kogo im wskaże, tego niech złapią i ostrożnie trzymają. W pierwszym djalogu Ossol. każe iść żołnierzom za sobą i daje im wyraźny



F. i N. Parnellowie
świetna para tancerzy występowała ostatnio z wielkiem powodzeniem w Warszawie.

znak: pocałunek; ale dlaczego właśnie znak miłości obrał Judasz za znak zdrady? Judasz tłómaczy nam to w rękopisie Krasiń.: Chrystus umie różne sztuki i może się wymknąć,

Niechaj więc będzie hasło takie;
Ma ten Jezus z bratem swem oblicze jednakie
Przeto, którego ja więc naprzód pocałuję,
Tego niechaj imają.

Takie jednak tłumaczenie znane w literaturze nie jest tak charakterystyczne dla Juoasza jak to, które m. in. znajdujemy w trzecim djalogu Jagiel. Judasz boi się tutaj, że Mistrz domyśli się zdrady; chce jej dokonać, ale potajemnie:

do Ogrójca wnidę sobie śmiele,
A wy też prędko za mną nie mieszkając wiele.
Obłapię Mistrza mego, całując go mile;

Pomnijcież, kiedy na was palcem kiwnę
[w tyle,
To go wtenczas w łańcuchy, w powrozy
[skrępujcie.

Z ostatnich cytat można się dowiedzieć, jak mniejwięcej wyglądał właściwy akt zdrady *w Ogrójcu*. Kulminacyjny punkt tragedji, najistotniejsza dla Judasza scena odgrywała się zapewne w ponurem oświetleniu (rzecz według ewangelji dzieje się w nocy), może na tle rzeczywistego ogrodu, jeśli widowisko odbywało się pod gołem niebem.

Nie wydobyto jednak z tej sceny tkwiącego w niej tragizmu, nie uwydatniono nigdy kontrastu między złym uczuciem, a dobrym Pasterzem — przyjacielem, który się stał wrogiem, a miłującym go do ostatka Synem Bożym. Przeciwnie, Chrystus odnosił się do Judasza z wyraźną niechęcią np. w scenie 2 pierwszego djalogu Ossol., z niechęcią, która pochodziła z duszy autora.

Judasz zawsze witał Mistrza. W jednym djalogu Juoasz wyśpiewywał przy akompanjamencie muzyki powitanie, czyniące na nas dzisiaj wysoce komiczne wrażenie (Juszyński j. w.) W scenie 2 rękopisu Krasiń. po obłudnem pozdrowieniu Judasza Chrystus odkrywa momentalnie jego plany; wzywa go daremnie do opamiętania się i do pokuty słowami splagjowanemi zresztą z A. Rozniatowskiego „Pamiątki krwawej ofiary. ." z r. 1610.

Najobszerniej potraktowana jest scena spotkania z Chrystusem w pierwszym djalogu Ossol. Judasz wie tutaj o krwawym pocie i żałuje, „że tak kłopot podjąłeś dla grzesznika srogi"; autor i widz zapewne również nie czuwał, jak bardzo niestosowne są te słowa na ustach zdrajcy. A potem Judasz całował Mistrza i całując pokazywał Go palcem żydom. Chrystus nie odpychał Judasza, a nawet może schylał się jeszcze do niższego wzrostem zdrajcy, jak o tem mówiła św. Brygida.

W drugim djalogu z tegoż rękopisu Judasz nic nie mówił, tylko stojąc na czele oddziału (w poprzednim djalogu wyprzedzał ich zapewne) wskazywał Mistrza zdaleka.

Judasz wogóle był mało czynny w polskich widowiskach. W pasji z Donaueschingen skradał się z tyłu do Mistrza, każąc wpierw stać spokojnie rocie, i rzucał się gwałtownie Mistrzowi na szyję; gdzieindziej musiał pobudzać do schwytania przerażonych żołnierzy. (Miechsach j. w. str. 171; Froning 459); wprost przeciwnie było w pasji z Brixen, gdzie żydzi popychali Judasza, żeby wskazał mistrza (Wackernell j. w. str. 308). Co do ogólnego nastroju trzeba zauważyć, że o ile w scenie umowy panowało podniecenie, to wejście do Ogrójca jako potajemne odbywało się w szczególnej ciszy. W pierwszym djalogu Ossol. Herod nakazywał nawet żołnierstwu spokój.

Dopiero przy samem schwytaniu podnoszono okrzyki i wywoływano bronią możliwie wielki hałas, co wynika np. z uwagi inscenizacyjnej do drugiego djalogu Ossol. W szczegółach z resztą, naśladowano zapewne zwyczaje i ubiór wo.ską polskiego XVII w.

d. c. n. *Eugenjusz Land.*

BIBLJOGRAFJA.

Karol Badecki. Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. Zakład im. Ossolińskich. Lwów 1925.

Komedja polska XVII w. to ściśle biorąc dzieło wyłącznie mieszczańskie, to też żaden historyk teatru tej epoki nie będzie mógł pominąć fundamentalnej, z niezwykłą precyzją — pod każdym względem — wykonanej pracy Badeckiego. Autor omawia bibljograficznie wszystkie anonimowo a wielokrotnie wydawane djalogi i zestawia wygłoszone o nich przez badaczy sądy, co niezmiernie ułatwia pracę nad temi utworami.

We wstępie autor rzuca uwagę, która niewątpliwie znajdzie poparcie z różnych stron, że udramatyzowane djalogi rybałtowskie opierają się na literaturze XVI w., głównie na licznych zbiorach fraszek.

W tekstach niedjalogowych, które się zresztą proszą często o formę sceniczną, autor znajduje pewne dane do dziejów teatru, a jedna reprodukowana tu ilustracja, karta tytułowa broszury p. t. „Kozubales..." dowodzi, jak się zdaje, wpływu sceny na grafikę. Drzeworyt ten przedstawia w górnej kondygnacji Mesjasza radzącego w obłokach z siedmiu rabinami (wszyscy jak gdyby ucharakteryzowani), w dolnej zaś trzej żacy krakowscy na tle przypominającem prymitywne dekoracje zagradzają drogę wjeżdżającym w bramy miasta żydom i domagają się od nich okupu zwanego „Kozubalesem".

E. L.

Piotr Baryka. Z chłopa król. Opracował Dr. Bron. Gubrynowicz. Wielka Bibljoteka nr. 119.

Oto jedna z najciekawszych i najstaranniejszych komedyj XVI w., o których właśnie pisał Badecki. Nie doczekała się ona dotychczas analizy teatrologicznej na którą w zupełności zasługuje. Utwór Baryki przeznaczony i odegrany zapewne przez dworzan, dałby się wcale ciekawie zainscenizować; powinny nań zwrócić uwagę teatry żołnierskie.

Byłoby rzeczą pożądaną, żeby Wielka Bibljoteka opublikowała więcej tekstów z tego okresu, w pierwszym rzędzie „Komedję rybałtowską nową".

E. L.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE.

Rada Polskiego Instytutu Teatrologicznego wybrała następujące prezydjum: J. Lorentowicz — prezes, M. Rulikowski i A. Zagórski — wiceprezesi, W. Jastrzębiec — sekretarz.

* * *

W poprzednim numerze pisaliśmy o przedstawieniach na krańcach miasta. Dzisiaj możemy zanotować nowy radosny fakt występu *opery warszawskiej na Woli*. Występ ten doszedł do skutku dzięki energji organizatora przedstawienia, p. Palewicza, kapelmistrza p. T. Mazurkiewicza, który przezwyciężył olbrzymie



T. Mazurkiewicz

trudności i zespołu artystów z pp. Mokrzycką, Ordą i Kiepurą na czele. Wystawiono „Fausta“ a sukces był olbrzymi. Widownia z entuzjazmem przyjmowała występy artystów a — jak słychać — mimo bardzo niskich cen przychód był większy niż w tym samym dniu w teatrze Wielkim.

Nie ulega wątpliwości, że pp. Palewicz i Mazurkiewicz nie poprzestaną na tym pierwszym wielkim sukcesie, lecz w dalszym ciągu zaznajamiać będą masy z wartościową muzyką operową.

TEATRY WARSZAWSKIE.

Teatr Narodowy: „Żeglarz“, komedja w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego.

„Żeglarz“ — to nowy akord pieśni Szaniawskiego wyśpiewanej ku chwale poezji i ułudy. Poezja ta ujarzmia i zwycięża wszystkie prawdy historyczne. Siła bowiem piękna jest wyższa ponad doczekania naukowe. Komedja Szaniawskiego nie jest bez skazy. Akt pierwszy jest całkiem bezbarwny. Autor powoli nabiera tchu. Zainteresowanie z każdą sceną rośnie i w akcie trzecim daje już rezultaty bardzo znaczne.



fot. J. Malarski

M. Frenkiel
jako kapitan Nut w „Żeglarzu“ Szaniawskiego

Wiadomo, że współautorem Szeniawskiego jest zawsze — Osterwa. I jako aktor i jako reżyser. Tym razem Osterwy zabrakło. O ile odbiło się to niekorzystnie na wykonaniu roli Jana, o tyle reżyserujący sztukę Jaracz okazał się godnym zastępcą Osterwy. Wniknął on w charakter komedji i pogłębił ją w każdym kierunku. Dopomogli mu w tem artyści a więc przedewszystkiem świetny M. Frenkiel w roli kapitana Nuta. Była w nim i głęboka prostota i zaduma człowieka z oddali i wiara w siłę legendy. Postać wyciosana z jednej bryły. Doskonałe sylwety tromtadatów dali p. p. Staszkowski, Chmieliński i Zieliński. Świetne groteski dali p. p. Myszkiewicz i Kraszewski, postać wilka morskiego p. Bednarczyk, a wydawcy p. Owerłło.

Teatr Odrodzony: „Głaz graniczny“, dramat w 3 aktach Emila Zegadłowicza.

O dramacie Zegadłowicza, wnoszącym czynnik prawdziwej poezji do współczesnej naszej literatury dramatycznej pisaliśmy już kilkakrotnie w „Życiu Te-

atru". „Głaz graniczny" wystawił Teatr Odrodzony nietylko z wielką starannością i pietyzmem, ale — co więcej — reżyser p. Jastrzębiec zwrócił baczną uwagę na charakter wiersza Zegadłowicza a p. Hollak dał daleką od szablonu, ciekawą, w duchu dramatu utrzymaną syntetyczną, baśniową dekorację. Cały zespół aktorski z p p. Turowiczówną, Szpakowską, Ordężanką, Lelską, uzdolnionym bardzo Kwiecińskim, Tatarkiewiczem, Wacławskim i Mieczyńskim na czele zasługuje na najgorętsze pochwały.

Lwowskie teatry miejskie.

Z pewnym niepokojem oczekiwaliśmy nowego sezonu. Były wprawdzie znaki na niebie i ziemi — teatralnej, które pozwalały nam być dobrej myśli, były jednak i takie, które kązały nam się lękać, czy nowa dyrekcja zdoła głęboko ugrzęzły wóz Tespisa wydźwignąć i wyprowadzić na gościniec normalnej i twórczej pracy. Dobre nadzieje rokowały energja, ambicja i smak p. Barwińskiego, pomoc p. Jedlicza, reorganizacja personelu z szeregiem nowo pozyskanych aktorów i reżyserów, daleko idąca życzliwość komisji teatralnej etc., powściągały jednak zbyt pochopne nadzieje świadomość zaniedbań dawniejszych, trudności finansowe, apatja publiczności, a nadewszystko ten straszliwy szablon prowincjonalno-realistyczny, który zdawało się, zagnieździł się już na dobre w teatrach lwowskich, z całym ogonem tak sympatycznych przymiotów, jak okropna dykcja, gruba szarża lub dyletantyzm w grze, niedbalstwo lub prymitywizm reżyserji, ohydne dekoracje i t. d. To też optymizm nasz w stosunku do nowej dyrekcji nie mógł iść za daleko, nadzieje nasze musiały być względnie skromne.

Pragniemy i spieszymy tedy stwierdzić, że już w tym krótkim czasie swej działalności nowa dyrekcja dokonała rzeczy nad miarę naszych nadziei a, co więcej, że prawdziwie siedmiomilowemi krokami zdąża naprzód. Jeśli „Europa" znaczy rzetelność, praca, twórczość — to teatr nasz naprawdę „eurepeizuje się". Jeszcze tam wprawdzie owe „siedmiomilowe buty" obciążają ołowiem: tradycja i spadek w postaci oddziedziczonych manier w „stylu" a, co gorsza, dobrodziejstwa inwentarza żywego, lecz i z tej choroby — miejmy nadzieję — teatr nasz z czasem się uleczy.

Już pierwsze spektale za nowej dyrekcji (poza farsami „Noc Antonji", „Codziennie o piątej", „Dwaj mężowie pani Marty" etc. — głównie: „Uciekła mi przepióreczka"... Żeromskiego, „Romans zeszytowy" Kaisera i „Zaczarowane koło" Rydla) — mimo wielu wad i niedociągnięć — uderzały świeżością inscenizacji, starannością gry i znaczną poprawą dykcji, pozwalając nam zarazem poznać cały szereg nowych, bądź doskonale zapowiadających się lub już postawionych sił, jak Grzębska, Hakowska, Koczyrkiewicz, Milski, Kwiatkowski, Stępowski i in. — bądź znanych już i wybitnych, jak pp. Barwińscy, pp. Dobrzańscy, Michułowicz, p. Zielińska (pozyskana na występy w sztuce: „Taniec o północy") i in. Jakoż w tej rewji wstępnej ujawniły się możliwości zgoła niespodziane, tkwiące w obecnych warunkach i siłach naszego teatru. W wysokim zaś stopniu zrealizowały się one ostatnio w „*Śpiewaku własnej niedoli*" A. Dymowa i w dramacie K. Brończyka „*Hetman Stanisław Żółkiewski*", bodaj czy nie doskonalej w pierwszym z nich, aczkolwiek reprezentacja dramatu Brończyka stała się wypadkiem dnia. Tam bowiem (reżyserja dyr. Barwińskiego) poza doskonałemi kreacjami indywidualnemi pp. Michułowicza (Josel), Bieleckiego (Nosiwoda), Rowińskiej (przekupka), dobremi pp. Ładosiówny, Hakowskiej, Lewickiego i p. Pelińskiego, imponował przedewszystkiem niezwykle zgrany *zespół*, osiągający miejscami harmonję szczytową, — w dramacie Brończyka zaś (reż. Sosnowski) ta właśnie zespołowa strona w A. I i III mocno chromała, na czoło zaś wybiła się znakomita i wprost potężna kreacja p. Barwińskiej (Regina Żółkiewska), wobec której bladł nawet Sosnowski, jako Hetman (załamujący się w a. III), bledli wszyscy inni, choćby skądinąd zasługujący na wyróżnienie p. Kwiatkowski (Korytko), Rasiński (Maciejowski) i Stępowski (Żegota). Jeżeli — mimo pewnej niejednolitości — strona aktorska w obu przedstawieniach stanęła na wysokim poziomie, to poważne zastrzeżenia (zwłaszcza w Hetmanie Żółkiewskim") wywołuje jeszcze — *scena* pod względem konstrukcji i malarstwa (dekoracji i kostjumów). Tu panuje wciąż jeszcze niepodzielnie szablon, kicz, prymitywność lub ckliwa karmelkowość, z którą należy raz zerwać bezwzględnie, dając miejsce śmiałej twórczości prawdziwego malarza i konstruktora.

Na chlubę naszej dyrekcji dodajmy i to, że zrozumiała tak niezmiernie doniosłą a tak powszechnie u nas zaniedbany postulat „teatralizacji opery", domagający się wyzwolenia tego działu teatru z pod wszechwładnego panawania szablonu i konwenansu w zakresie inscenizacji, a zwłaszcza gry aktorskiej. Wydobyć z pod bezwzględnej przewagi muzyki a, co gorsza, konwencjonalnego chwastu — dramat i teatr — oto treść tego postulatu, którą p. Barwiński przy pomocy reż. p. Mikołaja Lewickiego szczęśliwie realizować począł w nowo wystawionej operze Pucciniego: „Dziewczyna z Zachodu".

Te wszystkie plusy pozwalają dobrze tuszyć o przyszłości teatrów lwowskich. Powiał nowy duch, który odczuła i publiczność, garnąc się coraz tłumniej do teatru (nie tylko na farsę i operetkę, lecz — o dziwo! — i na potężny dramat), zwłaszcza gdy urzeczywistniono nareszcie wspaniały pomysł — obniżenia cen i udostępnienia w ten sposób teatru nietylko szczęśliwym posiadaczom „darmówek".

Józef Mirski.

KRONIKA ZAGRANICZNA

CAŁE ZYCIE W PIĘTNASTU DNIACH, Nina Berrini, przedstawia epizod z wojny światowej. Młody żołnierz przybywa na dwutygodniowy urlop do domu swojej narzeczonej, córki bogatego przedsiębiorcy wojennego. Przeczuwa, że po powrocie na front zginie, chciałby więc w tych piętnastu dniach przeżyć wszystkie wartości życia i przedłużyć je przez pozostawienie potomka. Ponieważ rodzice sprzeciwiają się natychmiastowemu zawarciu małżeństwa, namawia narzeczoną do ucieczki i przeżywa z nią wszystko, co dać może miłość. Nadchodzi wkrótce czas rozstania i wtedy okazuje się, że i dla dziewczyny całe życie zawarło się w tych piętnastu dniach.

Dwa pierwsze akty zostały przyjęte przez publiczność włoską życzliwie, trzeci wywołał protesty. Krytyka zaznacza, że gra aktorów przejaskrawiła sztukę.

TEATR MŁODYCH AUTORÓW W PARYŻU. W ostatnich czasach powstała w Paryżu nowa placówka teatralna. Jest nią Teatr Młodych Autorów (Théâtre des Jeunes Auteurs), mieszczący się od niedawna w Vieux Colombier, a założony przez 66 znanych i mniej znanych autorów dramatycznych. Jest to teatr awangardy otwierający swe podwoje wszystkim, byłe prawdziwie artystycznym przejawom sztuki dramatycznej, w przeciwieństwie do „théâtres réguliers", która obok rzeczy wartościowych wystawiają sztuki zupełnie mierne, uwzględniając opurtunistycznie zły smak publiczności. Co jest jednak charakterystyczne — to fakt, że jak dotychczas ten régime nie wychodzi młodym autorom wcale na złe: teatr kasowo prasperuje zupełnie dobrze.

Na czele tej instytucji stoi komitet zarządzający, całkowicie odpowiedzialny za kierownictwo teatru, mający za dewizę: ekektyzm i kompetencję. Zarówno w doborze sztuk jak i aktorów czynnikiem decydującym jest prawdziwy talent.

Jedną z pierwszych sztuk, wystawionych w Vieux Colombier jest „Przecięta nić". (Un bout de fil coupé en deux) — dwuaktowa komedja utalentowanego autora Seve Passeur'a. Jest to sztuka mogąca zainteresować subtelniejsze umysły bogactwem błyskotliwych a nieubłaganych aż do cynizmu obserwacyj lecz zagadnienie poruszone przez autora, sięgające w swej istocie aż do głębi bytu ludzkiego, stosunek wzajemny obu płci — nie zostaje całkowicie rozwinięte, tak, że widz wychodzi z teatru pod wrażeniem niedosytu, niepełności przeżycia artystycznego.

W komedji tej autor przedstawia dwie młode dziewczyny, połączone silną i czystą przyjaźnią, bez żadnych domieszek erotycznych, dziewczyny o dużej i wyrafinowanej kulturze umysłowej, które, wyzwoliwszy się z pod wpływu intelektualnego mężczyzny, starają się wyzwolić i seksualnie. Po dosyć długich perypetjach, gdzie dwóch kochających mężczyzn pragnie je zdobyć — zwyciężają istotnie a nadwątlona w walce przyjaźń, nawiązuje się na nowo. Autor nie miał jednak odwagi rozwinięcia swej tezy do końca i całkowitego rozdzielenia obu płci, podkreśla bowiem kilkakrotnie czystość ich przyjaźni, co niezupełnie zresztą harmonizuje z chłodną analizą, graniczącą z cynizmem, którą objawiają podrażnione zazdrością przyjaciółki przy rozważaniu wartości, jakie każda z nich wniosła do wspólnego życia. Prócz tego mężczyźni ci stoją na tak znacznie niższym poziomie od obu bohaterek, że zwycięstwo było aż nadto łatwe. Czy zawsze i wobec każdego nieprzyjaciela wyjdą one obronną ręką, czy nić łącząca obie płci przecięta jest w istocie bezpowrotnie?

KAROL VILDRAC, autor granej i w Warszawie sztuki p. t. „Paquebot Tenacity" wystawił w Comédie des Champs Elysées nową swą sztukę p. t. „Madame Béllard".

Komedja ta daje pogodny obraz życia codziennego w małem miasteczku. Za tło akcji służy farbiarnia, której właścicielką jest młoda wdowa pani Béllard. Po śmierci męża powierzyła ona kierownictwo swej fabryczki Robertowi Saulnier, młodemu chemikowi, który zakochał się wkrótce w swej chlebodawczyni. Pani Béllard widzi uczucie Roberta, ale go nieodwzajemnia i nie rozumie. Kobiecym swym sprytem wynalazła środek na nieszczęśliwą miłość młodzieńca, sprowadziła do domu swą siostrzenicę — Magdalenę, która kocha Roberta. Młody chemik pozostaje jednak wierny swemu uczuciu i wyznaje je pani Béllard, która wzruszona jego miłością i cierpieniem, postanawia uszczęśliwić go swoją osobą Robert uspokaja się chwilowo, ale do pełnego szczęścia brak mu miłości kochanki. Z uczuć swych zwierza się pewnego dnia Magdalenie, która bierze te zwierzania do siebie. Pani Béllard powiadomiona o rozmowie z Robertem przez siostrzenicę, wzywa pomocy starego przyjaciela domu. Niestety stary przyjaciel, mając niezbyt bystry dowcip, zamiast rozwikłać ten skomplikowany gordyjski węzeł, przeciął go dosyć wątpliwej wartości pomysłem, poradził mianowicie młodemu chemikowi, aby ożenił się z Magdaleną — dodając, że tego życzy sobie pani Béllard. Ta niefortunna interwencja zraniła głęboko uczucie Roberta, który opuszcza fabrykę, pozostawiając w rozpaczy zakochaną Magdalenę, panią Béllard zaś spokojną dzięki głębokiemu przekonaniu, że Magdalena zdoła go nawrócić i pocieszyć.

Treść sztuki nie jest ani bogata ani oryginalna, lecz środki artystyczne Vildraca i subtelność jego psychologji są tak niepowszednie, że mimo banalności pomysłu widz nie może się oprzeć silnemu nastrojowi.

TEATR DES ATELIERS w Paryżu wystawił ostatnie bardzo ciekawy dramat J. Neis'a p. t. „Tajemna fala" (L'ame sourde).

Bohaterem dramatu jest proboszcz wyrosły na gruncie włoski rybackiej, pośród ludzi o pierwotnych i gwałtownych namiętnościach i który sam, mimo duchownej szaty ukrywa w sobie całe bogactwo uczuć światowych, tajemne fale namiętności ludzkich, nad któremi usiłuje zapanować. Przyjdzie jednak dzień, kiedy tłumione namiętności wybuchną z podwójną siłą.

Ksiądz Tubald Millner ma bratą Vinocka, wiecznie pijanego, brutalnego rybaka. Zona Vinocka Anna nie kocha męża, który dręczy ją z pijacką zawziętością i podejrzewa o jakąś ukrytą miłość. Korzystając z wielkanocnej spowiedzi Vinock zwraca się do brata, żądając, aby zdradził mu tajemnicę żony, wyznaną w konfesjonale. Zaledwie proboszcz pozbył się rozjątrzonego pijaka, przychodzi do niego Anna i już nie pod tajemnicą spowiedzi wyznaje mu, że kocha go od dzieciństwa, kochała go zanim jeszcze matka Mallner przeznaczyła go do stanu duchownego, że całe jej życie spłynęło pod urokiem tego jedynego a niewyznanego uczucia. Proboszcz pomny na swe śluby odrzuca jej miłość, jakkolwiek sam odwzajemnia oddawna jej uczucie i odsyła na drogę obowiązku, czyli do wstrętnego i znienawidzonego męża. Jeszcze raz wraca Anna wśród burzy nocnej na plebanję i zostaje ponownie oddalona. Następnego dnia rybacy znajdują jej zwłoki w morzu. Samobójstwo Anny otwiera księdzu Mallner oczy na krzywdę, jaką wyrządził ukochanej kobiecie i sobie. Mówi o tem szczerze wobec brata Vanock'a, który chwyta za nóż. Wówczas proboszcz zapomina już całkowicie o ślubach i obowiązkach duchownych i bez namysłu strzela do znienawidzonego brata. Nie jest już księdzem wobec starej matki, której jedynem umiłowaniem był syn — proboszcz odkupujący swą modlitwą grzechy całej rodziny. Nie jest również księdzem, kiedy, zamiast błogosławić tonących rybaków, siada na łódź i wytęża wszystkie siły, aby ich uratować. Tajemna fala ukrytych uczuć i namiętności ludzkich porwała go ze spokojnej przystani i wyniosła na burzliwe, nowe życie.

Sztuka jest napisana z dużym talentem dramatycznym, djalog ma zwarty, czasem trochę brutalny lecz przykuwający bezustannie uwagę widza, a przytem przynosi ze sobą świeży powiew morza.

NAGRODY PAŃSTWOWE w Czechach za twórczość dramatopisarską otrzymali: Arnold Dvorak (za sztukę p. t. „Bila Hora"), Otokar Fischer (za sztukę „Otroci") i Franciszek Langer (za sztukę „Periferie"). Sztuki St, Loma i J. Mahena nie były brane w rachubę, gdyż autorzy ci należeli do sądu konkursowego. Za twórczość operową zostali nagrodzeni: Leon Janacek (za operę „Prihody Lisky Bystronsky"). Za działalność reżyserską otrzymał nagrodę Jaros aw Kvapil, twórca nowoczesnego stylu w teatrze czeskim, propagator twórczości rodzimej, zasłużony inscenizator Szekspira. Za działalność aktorską otrzymała nagrodę Emma Pechowa, świetna artystke realistyczna teatru w Bernie.

Z OSTATNIEJ CHWILI.

Teatr im. Bogusławskiego wystawił po raz pierwszy w Polsce „Achilleis" Wyspiańskiego. Przedstawienie to szczegółowo omówimy w następnym numerze.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł.
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 35 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 50 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński. Warszawa, Nowogrodzka 17.

Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

ROK III WARSZAWA, 1 GRUDNIA 1925 R. Nr. 48—49

Życie Teatru

Tygodnik, poświęcony polskiej kulturze teatralnej.

Cieniom gienjalnego pisarza ś. p. Stefana Żeromskiego składa hołd

REDAKCJA „ŻYCIA TEATRU".

„Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze im. Bogusławskiego

I.

Teatr polski obchodził wielkie święto: Teatr im. Bogusławskiego wystawił niegrane dotychczas nigdzie „sceny dramatyczne" Wyspiańskiego, o których głosiła fama, że są niemożliwe do zrealizowania scenicznego. Zarówno fakt wystawienia po raz pierwszy utworu Wyspiańskiego, jak i próba inscenizacji dzieła t. zw. niescenicznego, uczyniły z przedstawienia w Teatrze im. Bogusławskiego wydarzenie niecodzienne, mające wielkie, nieprzemijające znaczenie dla teatru polskiego.

Czemże jest „Achilleis" Wyspiańskiego? Chcąc na to pytanie odpowiedzieć, musimy przedewszystkiem zwrócić uwagę na stosunek Wyspiańskiego do świata starożytnego. Wyspiański, rozmiłowany w legendzie starohelleńskiej, patrzył na nią oczyma człowieka dzisiejszego, człowieka, który przeżywał cierpienia i troski współczesności, a przedewszystkiem współczesności polskiej. To też patrząc na tragedję Iljonu, widział ją rozgrywającą się niemal u stóp Wawelu, rysy twarzy herosów jawiły mu się niby tych co mają „coś z króla Piasta", a Skamander połyskał dlań wiślaną falą.



fot. J. Malarski

Antoni Bednarczyk

Pisząc więc „Achilleis" — a mając za sobą już dzieła takie, jak „Wesele" i „Wyzwolenie" — nie starał się Wyspiański o udramatyzowanie epopei Homera, o mniej lub więcej wierną przeróbkę starożytnej legendy, lecz chciał przedstawić mit w świetle przeżyć dzisiejszego pokolenia polskiego, pokolenia z okresu „Teki Stańczyka" i tańca martwoty, kończącego ostatni akt „Wesela".

W Achillesie uplastycznił Wyspiański wielkiego ducha narodu polskiego, postawionego, wskutek przeznaczeń dziejowych, w jednym obozie z nepotyzmem, bezczynnością, służalczością i stańczykostwem, przeciwko bohaterstwu, uosobionemu w po-

staci Hektora, bohaterstwu stojącemu na straży pieleszy domowych i godności narodowej.

„Achilleis" — to tragedja narodu, w którym ideały Achillesów i Hektorów skazane są przez nieubłagany los na zagładę, podczas gdy zwyciężają intryganci odyssowi, lub krętacze z pod znaku Tersytesa. „Achilleis" — to tragedja ducha, wiecznego rewolucjonisty, którego skrzydła obcina rzeczywistość dnia.

Achilles walczy z sobą. Czyż ma być bronią w ręku tych, o których mówi Chryzes: „Hańby człowieka, to są czyny wasze"? Los postawił go z tymi ludźmi, z tem małem, niezdolnem do twórczej pracy i twórczej walki pokoleniem w jednym szeregu — ale czy z tego wynika, że on ma czynić to, czego od niego żądają ci mali duchem?.

I dla kogoż ty będziesz siły twe marnował?
— pytają Achillesa przepływające fale—
Maszże być sługą cudzym, na czyjej [niewoli?

Ale z drugiej strony fale zdają sobie sprawę z przeznaczeń bohatera:

W sieć losów jesteś przez Bogów złowiony.

Tak. Los decyduje. Los sprawi, że nawet najbliższy, ukochany przyjaciel Achillesa, Patroklos, nie zrozumie jego dążeń, jego umiłowań i zetrze się w walce z Hektorem, który nietylko nie jest wrogiem, ale bratem duchowym Achillesa, chociaż przeznaczenie postawiło go w przeciwnym obozie. W walce tej Patroklos zginie. I wtedy dopiero pod wrażeniem bolesnej straty Achilles wyrusza na plac boju przeciwko Hektorowi, przeciwko swemu własnemu sumieniu — i to sumienie zabije.

I cóż mi, Matko nieśmiertelna Boża,
Że sławę do dom przywiozę z za morza,
gdy w strasznym zyskałem ją czynie...
Kogom czcić pragnął i duchem doścignął,
ręce go mściwe zabiły.

Ten Achilles, który walczył z tak blizkim mu duchem Hektorem, nie może zginąć tak, jak zginął bohater mitu greckiego. „Pięta Achillesa" byłaby tu zwykłym przypadkiem. Achilles-rewolucjonista ducha, który, pod wpływem okoliczności, zabił Hektora, zginąć musi tragiczną śmiercią samobójczą.

Ale na śmierci Achillesa nie kończy się dramat Wyspiańskiego. Bo te luźne „sceny dramatyczne" nie są tragedją jednostki, lecz tragedją narodu. Zginie Iljon, bo zdał się na wolę przeznaczeń, bo duch w nim panował przekory, braku dyscypliny moralnej i użycia— duch parysowy, wobec którego był bezsilny bohater Hektor.

A na gruzach Iljonu powstanie nowe życie; Afrodite dalej będzie kochanką i rodzicielką i niszczycielką. Ale nie zginie i duch Achillesowy, który odrodzi się w spadkobiercach jego duchowej spuścizny, jak ogniem bohaterstwa zapalił duszę Ajasa, który dzięki Achillesowi poznał prawdę wyższą ponad mordowanie nieprzyjaciół.

II.

Normalne przedstawienie „scen dramatycznych" Wyspiańskiego, polegające na mniej lub więcej wzorowej interpretacji wiersza, rzucone na tło pięknych dekoracyj bądź to archaizowanych bądź też uwspółcześnionych nie mogłoby dać nigdy tej pełni wrażenia, które daje lektura samego tekstu Wyspiańskiego. Bo tragedję losu przedstawił tu poeta w oderwanych scenach, pełnych wielkiej poezji i głębi myślowej — ale te obrazy są scenicznie niejednolicie ujęte i związane z sobą rytmem wewnętrznym, podczas gdy widz wymaga zawsze łączności, wyrażającej się w sposób wyrazisty i plastyczny.

Zrozumiał to doskonale Schiller. Gdy w całym szeregu świetnych widowisk Teatru im. Bogusławskiego górowała forma nad treścią, to nie wynikało to z estetyzmu Schillera, ale z tekstów, inscenizowanych przez tego świetnego, twórczego reżysera. Zawsze widoczny był jednak wielki pietyzm inscenizatora wobec dzieła. Dzięki temu pietyzmowi nudne, małowartościowe misterjum Gheona nabrało rumieńców życia i walorów rzetelnie artystycznych Dzięki temu kłębowisko myśli Micińskiego w „Kniaziu Patiomkinie" nabrało tyle wyrazu scenicznego. I jeżeli spotkał się Schiller z zarzutami, że eksperymentuje na Szekspirze, to zarzuty te płynęły z niedocenienia czynu artystycznego reżysera, który dawną i nieprzemijającą treść ubierał w nową, a więc i bliższą dzisiejszemu pokoleniu formę. Nigdy jednak Schiller nie pasożytował na ciele utworu, jak czyni to tylu „pomysłowyh" reżyserów, którzy wypychają się w teatrze na plan pierwszy, korzystając z dzieła jedynie jako z materjału dla zadań reżyserskich pomocniczego.

Wystawiając „Achilleis", zdawał sobie Schiller niewątpliwie sprawę z tego, że sceny Wyspiańskiego muszą mieć—poza ideą utworu—łącznik czysto sceniczny, działający bezpośrednio na widownię. Zwrócił więc baczną uwagę na rytm wiersza Wyspiańskiego i plastyczne możliwości każdej sceny. Rytm ten przelewał się z jednej sceny w następną i on to był naczelną spójnią całego przedstawienia.

Można mieć pewne zastrzeżenia co do wypowiadania wiersza przez niektórych artystów, ale przyznać trzeba, że poraz pierwszy

poezja Wyspiańskiego była traktowana tak jak stworzył ją poeta — to znaczy, że wyrosła z ducha muzyki. Interpretacja wiersza była muzyczna, czyniąc zeń twór przedziwnie czarowny, tak daleki od prozy codzienności. A przyzwyczailiśmy się przecież do tego, że przeważnie traktuje się u nas wiersz jako rymowaną prozę. Specjalnie zabijało to zawsze utwory Wyspiańskiego. Schiller przywrócił słowu Wyspiańskiego jego zasadnicze cechy. Czy to będzie kołysanka Andromaki czy dwuśpiew Pentezilei i Rezosa, czy słowem wyrażony szum fal — wszystko to wyraził w muzycznej kompozycji słowa, które dopełniała świetna ilustracja muzyczna Marczewskiego. Nie była to natrętna ilustracja muzyczna, przytłaczająca słowo, lecz to słowo dopełniająca. Jeżeli czasami muzyka wiersza zacierała zrozumienie tekstu, to jest to zupełnie zrozumiałe, boć mamy tu do czynienia z pierwszą tego rodzaju próbą, nie można więc było dojść odrazu do ideału.

Nie był w tym muzycznem traktowaniu wiersza Schiller jednostronny. Tam, gdzie do głosu przychodziła codzienna szara rzeczywistość, podstęp i podłość ludzka, muzyka słowa zamierała. Było to wtedy, gdy zabierał głos podstępny, chytry Odys (Justian), działający rozważnie i w skupieniu lub krzykliwy Tersytes (Zelwerowicz), narzucający się otoczeniu, czyniący z wzniosłych idei Achillesa frazes demagoga i dlatego właśnie znajdujący posłuch wśród gromady.

Schiller świetnie rozgraniczył w ten sposób dwa światy: świat ducha i świat polityki dnia.

Muzyczne traktowanie scen dramatycznych Wyspiańskiego nie ograniczyło się jedynie do samego wiersza. Podobnie jak czynił to już Schiller w innych utworach, a przedewszystkiem w „Opowieści zimowej“ Szekspira wszelki ruch na scenie wypływał z założeń muzycznych. Tam gdzie to było zbyt widoczne — efekt był nieco sztuczny, tam jednak gdzie wypływało z rytmu poezji i rytmu działania dawało niezwykłe wyniki artystyczne. A więc przedewszystkiem w scenie z falami: ruch i słowo sprzęgły się tutaj w niezwykłą całość o mistycznem wprost pięknie. Grupowania rycerzy nie miały w sobie nic z martwoty panoramicznej, lecz wypływały z słów. Malarski efekt tych grup o przedziwnem pięknie, bodaj jeszcze nigdy na scenie naszej nieosiągniętej w tej mierze, był w ścisłej harmonji z rytmem przedstawienia.

Czasem tworzył Schiller grupy tam, gdzie ich Wyspiański nie przewidywał: było to w zakończeniu sceny Pentesilei i Rezosa, gdy z dwóch stroń ukazały się postacie nasłanych przez Odysa wojowników. Schiller uprzystępnił w ten sposób widowni zrozumienie sytuacji. Uczynił to dyskretnie a było to ze względu na konieczność przejrzystości utworu i dopuszczalne i pożądane. Tak samo przez wzgląd na to, że nie należy na scenie powtarzać podobnych sytuacyj połączył Schiller scenę pierwszą (u Wyspiańskiego „Na boisku przed namiotami“) z sceną trzecią („W namiocie Menelaosa“), w których powtarza się akcja ofiarnika. Scenę drugą („Wąwóz skalny“) przeniósł inscenizator, uprzedzając ją scenami z Menealosem, Hipodamią, Diomedesem i Ajasem, przez co znacznie logiczniej — ze względu na całość — tłumaczyła się scena Pentesilei i Rezosa, będąca w tekście Wyspiańskiego oderwanym fragmentem.

Akcję rzucił Schiller na tło syntetycznych dekoracyj Pronaszków, o których szczegółowo w numerze dzisiejszym pisze p. Husarski.

Wykonanie aktorskie było na ogół bardzo dobre i staranne. Strachocki uosabiał duchową siłę Achillesa, Nowakowski bohaterstwo Hektora, Justjan chytrość Odysa, Zelwerowicz zręczność i gadatliwość Tersytesa. Wiele poezji miała interpretacia Solskiej, Gromnickiej, Kuncewiczówny, moc i potęga była w Kasandrze—Kuninie. Poezję reprezentowali też bardzo szczęśliwie Solarski, Bonecki i Lubicz-Lisowski. Natomiast brakło zupełnie tonu bohaterskiego w grze Białkowskiego—Agamemnona, pozbawiona siły i wyrazu dramatycznego była rola Chryzesa i Marsjasa w interpretacji Wybrańskiego. Szkoda. Role te mają wielkie znaczenie dla całokształtu „Achilleis“. Sądzę, że w wypadkach, gdy Teatr im. Bogusławskiego wystawia utwór o takiej doniosłości jak „Achilleis“, należałoby do współpracy wciągnąć artystów Teatru Narodowego. A udział Węgrzyna i Leszczyńskiego z pewnością odbiłby się korzystnie na całości przedstawienia.

Drobne te braki nie odegrały jednak roli zbyt poważnej. „Achilleis“ otrzymała inscenizację i wykonanie aktorskie tak wybitne, że należy mieć za to dla dyrekcji i artystów teatru jak najgłębszy szacunek.

Był to rzeczywiście rzadki, wielki czyn artystyczny.

Wiktor Brumer.

Inscenizacja Achilleidy.

Ostatnia praca Pronaszków — kompozycja przestrzeni scenicznej w Achilleidzie Wyspiańskiego — jest najświetniejszem bodaj dziełem, jakie udało im się stworzyć dotychczas w tej dziedzinie sztuki. Na tak wyjątkowo szczęśliwy rezultat złożyły się liczne pierwiastki, począwszy od opracowania, przemyślanego w najdrobniejszych szczegółach, kończąc zaś na owych szczęśliwych, a przez samego artystę nieprzewidzianych przypadkowościach, które są nieodzownym warunkiem istotnego dzieła sztuki. W rzeczy samej trudno jest wyobrazić sobie harmonijniejsze połączenie głęboko zrozumianych osobliwości archeologicznych z zupełną nowoczesnością ich ujęcia, oraz ze swobodą indywidualną ogólnej interpretacji: otóż jest to właśnie połączenie pierwiastków, stanowiących podstawę artystyczną wszystkich dramatów greckich Wyspiańskiego, w szczególności zaś Achilleidy.

Możnaby oczywiście spierać się z autorami o pewne szczegóły ich ujęcia, naprzykład o połączenie kostjumów, stylizowanych bądź co bądź na podstawie danych archeologicznych, z tłem, oderwanem już nie tylko od rzeczywistości greckiej ale od wszelkiej wogóle rzeczywistości; możnaby kwestjonować groteskowość w drobiazgach kostjumowych (nprz. Hipodamja), nie licującą ani z nastrojem dramatu, ani z całością ujęcia malarskiego; szczegóły te są ednak bez znaczenia wobec potężnej jednolitojści obrazu, trwającej nieprzerwanie od pierwszej sceny do ostatniej, wobec nieporównanego zestrojenia grup z rysunkiem tła, wreszcie wobec tej siły ekspresyjnej, z którą, według wyrażenia samych autorów, światła, linje i tony dekoracji wyrażają uczucie dramatu.

Dzieło Pronaszków nie jest jednak tylko szczęśliwą, a przypadkową próbą dekoratorską: jest ono owocem głębokiego przemyślenia nowoczesnych zagadnień scenicznych i realizacją usiłowań, które nie stały się jeszcze bynajmniej dobrem ogólnem; to też znaczenie tej tak szczęśliwej próby polega w znacznej mierze na jej związku z całokształtem owych zjawisk artystycznych, które nazywamy zazwyczaj reformą teatru; rozpatrywana na takiem tle, nabiera realizacja Achilleidy odrębnego znaczenia.

Źródła, z których wypływa działalność Pronaszków, sięgają owej epoki, kiedy Reinhard i Craig czynili pierwsze próby, zmierzające do przezwyciężenia teatru, zwanego realistycznym, a który był w gruncie rzeczy tylko przestarzałą konwencją romantyczno-naturalistyczną. Próby te przypadają na koniec ubiegłego i początek bieżącego stulecia, to znaczy na okres, który w sztuce niemieckiej nazywany bywa zazwyczaj secesją, zaś we Francji — epoką syntetyzmu. Cechą znamienną owego okresu artystycznego była przewaga malarstwa i malarskości nad architekturą i rzeźbą; malarstwo zaś ówczesne, silnie przeciwstawiające się naturalizmowi epoki poprzedniej, dążyło do świadomej stylizacji, połączonej z dobitnem podkreślaniem pierwiastka dekoracyjnego; przyczem podstawą owej dekoracyjności było unikanie wyrazistej plastyki i głębi perspektywicznej, traktowanie obrazu, jako jednostajnej płaszczyzny, w której poszczególne formy stylizowane były jako płaskie, sylwetowe plamy, obciągnięte dekoracyjną arabeską linearną.

Rzeczą jest oczywistą, że w tym samym kierunku szły poszukiwania ówczesnych antinaturalistycznych reformatorów teatru, wyraziście występując zwłaszcza u Craiga, który, jako teoretyk, mniej był skrępowany technicznemi warunkami sceny i wymaganiami publiczności, nawykłej do dawnego konwencjonalizmu. Ideałem Craiga była tedy scena, pojęta, jako płaski stylizowany obraz, w którym aktor stawał się płaską sylwetą dekoracyjną.

Teorje Craiga, odpowiednio przystosowane do warunków, najciekawszy bodaj wyraz znalazły w teatrze rosyjskim, gdzie zasada dekoracji, jako plamy mala skiej, z aktorem, stanowiącym na tem tle barwną arabeskę, urzeczywistniona zosta a z nadzwyczajnem powodzeniem przez Baksta przedewszystkiem, a dalej przez Benois, Röricha, Gonczarową i innych. Słynny balet rosyjski z epoki, poprzedzającej wciągnięcie artystów paryskich przez Diagilewa, zapoznał Europę z tą malarską zasadą sceny, stanowiącą pierwsze stadjum w rozwoju inscenizacji nowoczesnej. Zaznaczyć wypada, że scena w ten sposób pojęta, poza związkiem ze sztuką tak zw. secesji, miała swą głębszą logikę, polegającą na tem, że teatr tradycyjnie posługiwał się i przedtem dekoracją płaską; reformatorzy żądali tylko, żeby płaskość ta nie była fałszowana udaną plastyką—i żeby aktor kostjumem swym, pozą i gestem dostosował się w miarę możności do tego tła.

Następny okres usiłowań reformatorskich w dziedzinie inscenizacji przypada na czasy, kiedy kubizm obalił całkowicie dawne pojęcie obrazu, jako jednostajnej płaszczyzny, wprowadzając przeciwnie grę brył plastycznych, jako podstawę budowy dekoracyjnej w malarstwie. Łatwo się domyśleć, że poszukiwania reformatorskie poszły w tym samym kierunku: jak niegdyś żądano od aktora

spłaszczenia się na jednostajnem tle w kształt sylwety dekoracyjnej, tak teraz, opierając się na trójwymiarowości aktora, postanowiono dostosować doń przestrzeń sceniczną, ujmując ją w wyrazistych bryłach, co było oczywiście słuszniejsze. Nawet poziom sceny zastąpiony został podłogą o wielu planach, do której dodane schody, balkony i wzniesienia usunęły ostateczn e dotychczasowę jednopłaszczyz nowość. Teoretykiem i twórcą nowego kubistycznego teatru był Tairow w drugim okresie swej działalności. Dalszym rozwojem tej koncepcji był teatr konstruktywistyczny, propagowany głównie przez Meyerholda. Podchwyciwszy i podkreśliwszy w usiłowaniach swych poprzedników przedewszystkiem moment anti-realizmu, odrzucił Meyerhold ostatecznie wszelkie resztki dekoracji, naśladującej rzeczywistość i zastąpił je abstrakcyjną konstrukcją o licznych piętrach i planach, wywołującą i podkreślalącą ruch, czyli dynamikę aktora.

Konstruktywizm Meyerholda nie wiąże się zresztą z obchodzącą nas w danej chwili twórczością Pronaszków; wiąże się z nią natomiast działalność futurystów włoskich, którzy wraz z Rosjanami i kilku artystami paryskimi, jak Picasso, Leger i inni, najwybitniejszą odegrali rolę w rozwoju inscenizacji nowoczesnej W działalności futurystów, obok zagadnień formy, podkreślanych tak silnie w Rosji, występują na plan pierwszy zagadnienia wyrazu, ekspresji. Wyraz ten zastępuje dawne wartości realistyczne i psychologiczne, wywoływany będąc u Prampoliniego za pomocą plastyki scenicznej przedewszystkiem, łączącej jego koncepcję z podstawami kubizmu. Podobnie, jak Prampolini, dąży w kierunku ekspresji antirealistycznej Ricciardi; stanowi on jednak początek reakcji przeciwko kubizmowi z jego przesadnem zaznaczeniem wartości plastycznych, którym podporządkowana jest barwa: Ricciardi wprowadza na scenę urozmaiconą grę kolorów i świateł; grę, która, nie mając żadnego związku z naśladowaniem rzeczywistości, dopełnia ekspresyjną i kompozycyjną dążność poprzednio wymienionych nowatorów za pomocą nowych pierwiastków.

Takie są najważniejsze kierunki inscenizacji nowoczesnej, które wyraz swój indywidualny znalazły w dziele Pronaszków Jak widzimy, dzieło to najbliżej wiąże się z usiłowaniami futurystów, zgodnie z ich teorją podkreślając wyraz, bezprzedmiotowy i antirealistyczny, jako podstawowe zagadnienie inscenizatora; potężne, ekspresyjne efekty świateł i barw łączą inscenizację Pronaszków zwłaszcza z pomysłami Ricciardiego: prawdę zastępuje w ich sztuce wyraz, osiągnięty za pomocą światła, barw i linji. Wreszcie mając do wyboru pomiędzy architektonicznem, a malarskiem zrozumieniem przestrzeni scenicznej, pomiędzy trójwymiarową dekoracją, śród której porusza się aktor, plastycznie pojęty, dekoracją płaską, na której tle staje się on sylwetą dekoracyjną — skłaniają się Pronaszkowie wyraźnie ku temu drugiemu ujęciu; mistrzostwo ich posługiwania się tym efektem malarskim każe zapomnieć o jego brakach i wadach.

Wacław Husarski.

O ilustracji muzycznej.

Z powodu wystawienia „Achilleis".

Przeżywamy zanik jednej formy muzycznej; opera znajduje się na przełomie. Przemawiają za tem wszystkie bezowocne wysiłki teatru, które starają się za wszelką cenę utrzymać przy życiu operę—wszystkie wreszcie utwory kompozytorów współczesnych niezależnie od narodowości i kierunku są jaskrawym dowodem, że istotne piękno opery i to co zadecydowało o istnieniu jej prawdziwych wartości należy już dziś do literatury nieżywotnej. Opera powstała z założenia dramaturgów, którzy dla uwydatnienia pewnych sytuacyj scenicznych domagali się plastyki muzycznej i uzyskali tem samem silne efekty, jeśli chodziło o podkreślenie wyrazu dramatycznego w deklamacji. Z czasem muzyka z czynnika drugorzędnego w teatrze dramatycznym przeszła na stanowisko równoznaczne z dramatem, towarzyszyła akcji nie sporadycznie, ale przez cały czas trwania i od tego czasu zaczyna się historja rozwoju opery.

Od szkoły florenckiej, aż po wenecką — od „comedia harmonica" Vecchiego, w której na akcję dramatyczną składały się chóry w stylu pięciogłosowych madrygałów z prologiem autora — aż po opery Monteverdiego, w których melodja występuje coraz wyraźniej w górnym głosie polifonicznych harmonji a uwertura operowa datuje swój początek — wzbogacano nieustannie włoską operę w arje i pieśni — w recitativo „secco" i „arioso", w stylu Dakapo — reformowano ją przytem ilekroć akcja dramatyczna i dykcja pod wpływem przeładowanych efektów muzycznych zatracała swój wyraz — doprowadzono wreszcie do najwyższego rozkwitu, w którym każdy naród zaznaczył swoje właściwości rasowe przez wprowadzenie pierwiastka ludowego albo tendencyjnego programu narodowego. Genjalna



„Achilleis" w teatrze im. Bogusławskiego fot. J. Malarski

twórczość Wagnera, której głównem zadaniem była zamiana opery na dramat muzyczny — uwydatniła się jednakże nie na scenie i w partjach wokalnych, ale przedewszystkiem w symfonicznem bogactwie orkiestry i właśnie od kulminacyjnego punktu tej świetności zaczyna się upadek opery. Epoka powagnerowska, na której zaciężył wszechwładny wpływ autora tetralogji — zachowała nietylko kult dla efektów wagnerowskiej orkiestry, ale wzbogaciła jeszcze jej instrumentację. Mimo to, nieporozumienie między Wagnerem a jego epigonami tkwiło w tem, że, gdy Wagner tworzył z myślą zespolenia dramatu z muzyką, następcy jego siłę ciężkości w inwencji twórczej oparli o bogactwo barw orkiestrowych, które zdobywając największe prawa kosztem dramatycznej treści wytworzyły silny rozłam między akcją sceniczną a muzyką. Dostała się nam w spuściźnie przytłaczająca potęga orkiestry, która w teatrze operowym zajęła główne miejsce i wyeliminowała równocześnie możliwość zespolenia pewnych tematów dramatycznych z brzmieniem zbyt silnem, wymagając dla swojej niezależności zupełnie nowej formy scenicznej. Współczesna forma symfoniczna, idąc po linji szybkiego tempa życia, zadecydowała o swojem istnieniu we frazie muzycznej, ujętej w kontrastowe skróty instrumentalne, które w błyskotliwych barwach utworów Strawińskiego osiągnęły efekty olśniewające. Nowy kierunek, który przejawia się równocześnie we wszystkich dziedzinach sztuki — znalazł tym razem oddźwięk w psychologicznych skrótach powieści Moranda i dramatycznej koncepcji Pirandella. Nowa muzyka domaga się nowego teatru i tylko w tej formie jest możliwa żywotność współczesnej opery. Są to jednakże nowe zupełnie perspektywy, które jako eksperyment wymagałyby dłuższego czasu dla skrystalizowania formy. Tymczasem istnieje możliwość kompromisu między teatrem a muzyką w postaci ilustracji muzycznej to jest prymitywu, z którego powstała opera. Za granicą teatr operowy utrzymuje się tylko siłą genjalnych utworów, należących do historji — gdy każda nowa opera po chwilowem nawet powodzeniu przeżywa sama siebie. Ewolucja opery przeszła już wszystkie fazy — niezależność i nadmiar efektów instrumentalnych przerósł rozmiary możliwości scenicznych, które siłą faktu szukają wyjścia w powrocie do prymitywu. Od niedawna weszła w zwyczaj ilustracja muzyczna, która stała się nieodłączną prawie ramą dla nowoczesnej wystawy komedji i dramatu. „Pygmaljon" melodramat Jana Jakóba Rousseau w formie deklamacji z muzyką instrumentalną znalazł oddźwięk w muzyce fortepjanowej Ryszarda Straussa do poematu Tennisona „Enoch Arden" i w wielu innych współczesnych utworach tego rodzaju, albowiem ilustracja muzyczna zapewnia sobie przyszłość równocześnie na estradzie i na scenie.

Teatry polskie nie pozostają w tyle, jeśli chodzi o efekty sceniczne; od kilku lat ilustracja muzyczna towarzyszy wiernie wystawie utworów klasycznych i współczesnych a zastosowana z umiarem staje się koniecz-



„Achilleis" w teatrze im. Bogusławskiego fot. J. Malarski

nem prawie dopełnieniem sztuki. Wśród niewielu polskich ilustratorów muzycznych pierwsze miejsce zajmuje Lucjan Marczewski. Nowoczesność jego talentu nie objawia się w przeładowaniu barw orkiestrowych ani w karkołomnych harmonjach polifonicznych; prosta, niewyszukana melodja, wsparta na kunsztownych harmonjach, toruje drogę frazie muzycznej, której zadaniem jest podkreślenie siły mówionego słowa i wytworzenie podniosłego nastroju na scenie. Nie w samej muzyce, ale w ujęciu formy ilustracji muzycznej szuka Marczewski ścisłego kontaktu swojej twórczości ze sceną. Zarówno w muzyce do „Księcia niezłomnego", „Nocy listopadowej" i „Achilleis" — rdzennie polski talent autora, stroi przejrzyste słowo polskiej poezji, w nowe barwy rytmiki i melodji i w zespoleniu jej z muzyką podkreśla koloryt polski daleko lepiej aniżeli wszystkie efekty dekoracyjne, szukające w jaskrawych barwach rozwiązania problemu polskości. Może więcej niż poprzednio uwydatniła się łączność muzyki Marczewskiego z polską twórczością sceniczną w ilustracji do „Achilleis" Wyspiańskiego. Epos grecki, który stał się tłem dla polskich symbolów—sceny z Iljady ujęte w formę scenicznego djalogu - bohaterowie Homera przeniesieni na polską glebę — wszystko to wreszcie co w treści pozostało obce polskiej poezji znalazło doskonały wyraz i dopełnienie w muzyce Marczewskiego.

Jednakże w teatrze Bogusławskiego zrobiono krzywdę autorowi ilustracji muzycznej do „Achilleis". Muzykę wtłoczono daleko za kulisy, skąd dochodziły tylko oderwane tony prześlicznej kołysanki Andromaki, marsza Lajkonika i innych skróconych ustępów ilustracji. A przecież ilustracja muzyczna jest dopiero w początkach rozwoju i z czasem napewno wypełni zadanie koniecznego łącznika pomiędzy sceną a widownią. Może niedługo z przeładowanej symfonji przejdziemy do chórów „a capella" a z opery do nowej ilustracji muzycznej, która stanie się wtedy najważniejszym *czynnikiem w teatrze.*

Paula Lamowa.

Może rozwiązanie zagadki.

DZIADÓW CZĘŚĆ PIERWSZA.

Mojemu nauczycielowi
Dr. Marjanowi Reiterowi

Z pewnym malarzem rozmawiałem o teatralnych możliwościach „Dziadów". Dowodziłem, że nasz teatr powinien dzisiaj zrezygnować z Trzeciej Części, tak ściśle związanej z epoką minioną, a przynajmniej nie powinien dawać jej równocześnie z „Dziadami" kowieńsko-wileńskiemi, które nietylko jednością genezy, lecz przedewszystkiem jednością spójni wewnętrznej łączą się w jednolitą całość teatralną. „Dziady" kowieńsko-wileńskie pisane były dla teatru. Mickiewicz określa je jako „widowisko"; uwolnione od olbrzymich rozmiarów Trzeciej Części mogłyby z roku na rok pojawiać się na naszych scenach istotnie jako widowisko, chętnie oglądane, nie nużące i nie gwałcące bezczelnemi skrótami słów poety,

z których żadne nie da się usunąć bez szkody całości.

A Część Pierwsza? Wziąłem książkę. Od czasu szkoły po raz pierwszy. W ciągu czytania fragmenty układały mi się same w całość jednolitą. Nie sięgnąłem do historyków i komentatorów i może dlatego zrozumiałem je.

I.

Wyjąwszy Chór Młodzieńców i Dziecię, wszystkie inne postacie Pierwszej Części są spowinowacone; łączy je *ucieczka od świata ludzi w świat cieni**,

Dziewica w samotnym pokoju, otoczona mnóstwem ksiąg, żyje wśród cieniów świata zmyślonego, śród kochanków książkowych. Cienie, wśród których żyje Gustaw, są niebezpieczniejsze; nie pochodzą ze zmyślenia, lecz są duchami, które nie oblekając się w widoczne kształty, jednak ujawniają swą obecność. Książka dla Dziewicy: materjał snów; książka dla Gustawa: widzenie migającej postaci i słyszenie jej szeptów. Gustaw marzy, ażeby ten cień, dokoła niego krążący, uwieńczył się ciałem, i te marzenia gnają go daleko od ludzi, w samotność pól i lasów

Ucieczką od świata ludzi, w świat cieni jest także wędrówka gromady którą Guślarz prowadzi na cmentarz. Młoda Wdowa nie myśli o drugim małżonku; żyjąc wspomnieniem pierwszego, zdąża na grób. Starzec, który przeżył swój czas, szuka na cmentarzu cieni przeszłości; w dzień nie widzi i nie słyszy, ożywia go dopiero noc, która pozwala mu rozumieć język grobów; to co go otacza, nie interesuje go wcale; zaczyna pragnąć śmierci i z zazdrością myśli o Młodzieńcu Zaklętym który ucieczkę od świata uskutecznił w sposób najbardziej stanowczy**). Niewątpliwie do tej wędrującej gromady miał Mickiewicz zamiar wprowadzić kilka jeszcze postaci, złączonych jednym dążeniem: poprzez cmentarz uciec od świata i ludzi. Dostateczne wyobrażenie o przypuszczalnym składzie tej gromady dają nawoływania Guślarza: „Kto błądząc po życia kraju... Kto z ziemi patrzył ku słońcu.... Kto.... Kto.... Kto.... Kto.... Kto...." Zapewne każda grupa nawoływanych miała w orszaku swych przedstawicieli, a poeta zamierzał ukazać ich nam w podobnych wystąpieniach, jak wystąpienie Starca i (częściowo) Wdowy, do których odnoszą się słowa: „Kto wspomnina dawne chwile" i „Kto żalem pragnął wydźwignąć co znikło w przeszłości łonie".

Nie ulega wątpliwości, że w gromadzie mieli znajdować się także Dziewica i Gustaw. Kiedy Guślarz nawołuje: „Kto mruży oczy, by żyć we śnie z tem, czego szukał na jawie", słowami temi obejmuje Dziewicę. A gdy mówi: „Kto marzeń tknięty chorobą, sam własnej sprawca katuszy", odnosi się do Gustawa. Cmentarz jest dla Dziewicy przedłużeniem książki; jest rzeczą charakterystyczną, że w monologu swym mówi ona o książce jako o grobie. Gustaw, ten łowca, który początkowo, jeśli ucieka od świata, to w pola i lasy, wszedł na drogę cmentarza inaczej. Poświęcony mu fragment, mimo iż jest niedokończony, pozwala odgadnąć bieg rzeczy. Zejście Gustawa między groby jest dziełem Czarnego Myśliwego. Marząc o ucieleśnieniu się istoty, która jawi mu się bez widocznych kształtów, mówi Gustaw: „Od ludzi ucieknę, ach bądź ty zemną, świata się wyrzeknę" Czarny myśliwy bierze to powiedzenie za ewentualne przyrzeczenie i zapowiada: „Jest wszędzie nad tobą pewna istota, która z oczu cię nie traci i chce ciebie w ludzkiej nawiedzić postaci, jeżeli to coś przyrzekł zachowasz niezłomnie". Marzenie Gustawa ma się więc spełnić za cenę ucieczki od ludzi i wyrzeczenia się świata. Tak schodzi Gustaw między groby.

Z pośród postaci Pierwszej Części jedynie Młodzieńcy są wrogami grobów. Toteż nie dochodzą na cmentarz, lecz zatrzymują się w połowie drogi. Bronią świata i jego chwil wesołych, potępiają ucieczkę młodych między groby. Są głosem zdrowia i życia, a równocześnie wypowiadają ostateczną naukę, którą aktem nieubłagalnej auto-krytyki powierzył im poeta. Dzięki nim „Dziady" zbliżają się ku nam, — ku nam, ludziom z roku 1925.

Więc:

Każda z postaci odbywa drogę na cmentarz z innych pobudek życiowych, ale każda szuka na nim bliskich sobie cieni. Na groby nie idą Młodzieńcy, ale ustosunkowują się do nich dziewięciu strofami. Nawet Dziecię wypowiada się w tej sprawie dokładnie: „Wróćmy... ja się boję... jutro... zdobić krzyże kwiatami i majem".

Więc:

W odróżnieniu do Części Drugiej, w której cmentarz występuje w stosunku do umarłych, Część Pierwsza zawiera cmentarz w stosunku

---

*) Główne postacie Pierwszej Części spowinowaca także ucieczka w noc Gustaw, Dziewica, Starzec, nawet Czarny Myśliwy, dopiero w nocy znajdują się w swojem powietrzu. Noc unosi się nad dziełem nietylko jako noc niedozwolonego obrzędu, lecz także jako noc. Bo noc jest pomostem cieni.

**) Niewiem czy zwrócono uwagę na to, że zwierciadło odgrywa u Mickiewicza bardzo ważną rolę w obcowaniu z cieniami. Występuje ono nie tylko w pieśni o Zaklętym Młodzieńcu; „naprzeciw zwierciadła" miga Gustawowi owa postać bezcielesna krążąca dokoła niego, a „wielkie zwierciadło" w pokoju Dziewicy ma niewątpliwie analogiczny związek z ideą centralną Pierwszej Części.

do żywych i to jest jej rola funkcjonalna w całości dzieła. Mam wrażenie że w tem ujęciu „Dziady" nabierają nowego wymiaru. Ich plan olbrzymieje.

II.

Z powyższych uwag można wysnuć kilka wskazówek dla teatru.

Pierwsza odsłona:

Z prawej strony sceny pokój Dziewicy. Z instrukcyj poety wynika jasno, że wyobrażał on sobie, iż pokój ten zajmuje tylko część sceny i że lewa jego ściana przegradza scenę podłużnie. Poza tą ścianą rozlega się pole, które zajmuje lewą część sceny. Tego rodzaju układ przestrzeni scenicznej mógł budzić niechęć w epoce naturalizmu; dzisiaj możemy nietylko jak najściślej spełnić życzenia poety, ale z życzeń tych wydobyć wiele nowych walorów teatralnych.

Po monologu Dziewicy wkracza na scenę polem, za którem należy wyobrazić sobie knieje, Gustaw w stroju myśliwskim. Kiedy śpiewa swą pieśń strzelecką, słychać coraz bardziej oddalające się trąby i strzały myśliwskie, które w końcu cichną zupełnie. Jest mróz; Gustaw rozpala ognisko.

Rozmowa Gustawa z Czarnym Myśliwym jest niedokończona; jeżeli jednak zgodzimy się na to, że ma ona prowadzić do układu, na mocy którego Gustaw wyrzeka się ludzi i świata, wzamian za co ucieleśnia się jego marzenie. to nic prostszego jak poddać aktorom kilka syntetycznych ruchów, któreby rozmowę „dokończyły". Ostatnie słowa fragmentu są świetnem, nawiązaniem do tej gry aktorskiej. „Nie zbliżaj się do mnie!" — woła przerażony Gustaw i cofa się. Myśliwy podąża za nim, wyciągając dłoń dla zawarcia paktu. Gustaw po chwili walki z sobą podaje dłoń, a wtedy Myśliwy bierze z płonącgo ogniska głownię i w jej świetle prowadzi Gustawa ku oknu Dziewicy. Dziewica ukazuje się i następuje owo „spotkanie wzrokiem", o którem słyszeliśmy w monologu. Jedna chwila, lecz taka, że „dosyć by się dowiedzieć że żyli". Jedna chwila, lecz taka że zawrze w sobie dramat obojga. Jedna chwila — i zasłona spada.

Druga odsłona:

Droga na cmentarz. Ze względu na olbrzymią rolę ideową jaką odgrywa ona w „Dziadach", jak również ze względu na kreacje sceniczne jakie z niej można wydobyć, powinien teatr poświęcić jej wiele uwagi i troskliwości.

Ruch grup i postaci odbywa się w innym porządku niż ten jaki przyjęto w wydaniach książkowych, w których bieg rzeczy nie tylko nie jest jasny, ale wręcz rozrywa fragmenty, które błagają o sąsiedztwo. Po dwóch strofach i recytatywach Guślarza i Chóru następują Guślarzowe nawoływania: „Kto błądząc po życia kraju...". W ten sposób natychmiast w ogólnych zarysach ujawnia się znaczenie pochodu dla żywych, ujawnia się jego treść, która potem rozwinie się w szczegółach.

Nawoływania te nie odnoszą się do młodzieńców; toteż zatrzymują się oni w połowie drogi. Lecz bynajmniej nie są nieruchomą jej dekoracją; spełniają rolę ściśle określoną: witają idących na cmentarz, błądzącym pokazują drogę, lękliwym dodają odwagi, a zasmuconych pocieszają. Reżyserja ma tu sposobność uzupełnienia tekstu: figury i grupy wędrujących na cmentarz odpowiadają enumeracji Guślarza.

A teraz patrzcie, zbliża się Wdowa. Chór Młodzieńców zwraca się do niej z apostrofą: „Nie łam twych rączek, niewiasto młoda".

A oto ukazuje się Starzec rozmawiający z Dziecięciem. Gdzieś u wejścia na scenę śpiewa dziecię piosnkę o Zaklętym Rycerzu. Kiedy zbliżą się do Młodzieńców, ci zaczną pocieszania: „Nie tęsknij, starcze, prosimy młodzi".

W śród zdążających na cmentarz ukazują się także Gustaw i Dziewica. Kiedy znikają, Chór Młodzieńców powtarza trzy strofy, wypowiedziane już poprzednio.

Ale kto z nas w młode lata
Nie działa rzeźwem ramieniem
Ale sercem i myśleniem,
Taki zgubiony dla świata.

Kto jak zwierz pustyni szuka,
Jak puhacz po nocy lata,
Jak upiór do trumny puka;
Taki zgubiony dla świata.

Kto w młodości pieśń żałoby
Raz zanucił, wiecznie nuci;
Kto raz zabłądził na groby,
Już z nich na świat nie powróci.

Strofy te, umieszczone w tem miejscu, stanowią odpowiednie zakończenie Pierwszej Części: 1. Łączą się ściśle z ideą wypowiedzianą codopiero do Starca („Szukaj umarłych pośród nas żywych") 2. Są treściową antycypacją Części Drugiej, zawierając zapowiedź śmierci Gustawa 3. Budową myśli nawiązują do nauk, które rozbrzmiewać będą w Części Drugiej, i do tej nauki, która pojawia się w Części Czwartej również jako zakończenie.

Sądzę że moje ujęcie Pierwszej Części i mój układ fragmentów posiadają nietylko tę zaletę, że wyjaśniają wszystko co znajduje się w tekście i ujawniają niezbędność wszystkiego; pozwalają one także uczynić z „Dziadów" ko-

wieńsko-wileńskich widowisko teatralne o dostatecznej jednolitości i jasnej budowie.

A w każdym razie: bardziej jednolite i jaśniej zbudowane niż dotąd.

Tadeusz Peiper

Judasz na scenie polskiej.

(*Ciąg dalszy*).

Ludwikowi Solskiemu

W trzech tylko widowiskach polskich znajduje się *rozmowa między Matką Boską a Judaszem:* epizod ten wyjątkowo nie oparty na Piśmie św. zrodził się z kultu średniowiecza dla Bogarodzicy, ze współczucia dla Jej matczynych cierpień. W akcie II djalogu Konop. i w scenie 1 aktu II „Wizerunku"... (tutaj dzieje się to w tej samej scenie, co tranzakcja z kapłanami) epizod ten znajdujemy między Radą żydowską a Pojmaniem, w czwartym zaś djalogu Jagiel. następuje odnośny akt II już zdaje się po scenie w Ogrójcu, przez co silniej zostaje pookreślona zatwardziałość i chytrość niewiernego ucznia.

Chodzi o to, że Judasz obłudnie zapewnia niespokojną o los S na Matkę, że Jezus nie zaznał nic złego i że przysłał Judasza, żeby Ją pocieszył.

Dał mi też trochę z jałmużny pieniędzy,
Abym ubogich poratował w nędzy.

Jak się słusznie domyśla Najświętsza Panna, Judasz wziął te pieniądze za wydanie Mistrza. Czyżby więc był to już początek skruchy Judasza? Dalszy ciąg sceny nic nam tutaj nie mówi. Judasz nie zważa na żale Matki Boskiej, nie przyznaje się do winy, udaje, że się zatrwożył Jej słowami i zaklina się, że nie jest winien. Marja Panna ciągle mu jednak nie wierzy, Judasz prosi Ją, żeby więcej nie lamentowała i wychodzi, żeby wypełnić rzekomo rozkaz Chrystusa t. zn. rozdzielić pieniądze, w istocie rzeczy zaś idzie zwrócić pieniądze kapłanom.

Scena powyższa daleko lepiej powiązana z całością w pasji z Halle (Büchner j. w. 22—3) jest więc, jak widzimy, początkiem końca zdrajcy.

Scena, którą teraz poznamy, odbywała się już w drugim dniu cyklu t. zn. przeważnie w Wielki Piątek, jeśli oczywiście przedstawienie trwało dłużej niż jeden dzień. Rzecz dzieje się po osądzeniu Chrystusa Zdrajcę zaczynają trapić wyrzuty sumienia i zgodnie z opisem św. Mateusza XXVII, 3—5 Judasz rzuca pieniądze przed kapłanami w kościele. Odrębną całość czyni z tego fragmentu tylko „Reprezentacja..." w akcie II, w scenie III. Gdzieindziej zwrot pieniędzy był związany z samobójstwem. Judasz wieszał się zapewne po odejściu kapłanów na tem samem miejscu, na którem rzucał srebrniki. Rzucał je pewnie kapłanom pod nogi w czwartym djalogu Jagiel. Chce on uwolnić sumienie swoje od krwi Boga, ale kapłani (tutaj jak i gdzieindziej) nie chcą odebrać pieniędzy; w „Reprezentacji..." przeznaczyli je nawet w oczach widzów na rolę Garncarską zgodnie z św. Mateuszem XXVII, 6—10. W rękopisie Konopiczańskim Synhedrjon nie chciał wcale przyjąć Judasza. Zupełnie samodzielnie opracował ten motyw Potocki: Judasz już z powrozem w ręku rzuca pieniądze przed Piłatem, który szydzi i złorzeczy zdrajcy.

Jeżeli zachowanie się aktora — Judasza trudno w poprzednich scenach odtworzyć, to w scenie ostatnio omawianej i w tej, do której za chwilę przejdziemy tekst narzuca jedną tylko możliwość: aktor udawał szaleńca. Włosy i szaty miał może w nieładzie, rzucał się na scenie, a w każdym razie nie zachowywał się tak spokojnie, jak wykonawca tej roli w „Wielkanocy" L. S. Schillera. Pewne informacje mamy o głosie Judasza: w tej scenie mówił on „plendo" (Froning s. w. str. 296) już w misterjach XIII w. Judasz zawodził, jęczał, lamentował. Co drugie niemal słowo, to „niestety" i „biada"; powtarzają się one kilkakrotnie w jednym wierszu. Bezustannie wykrzykuje „Ach" i „O", chociaż trzeba przyznać, że o wiele rzadziej niż np. w pasjach niemieckich (Mone S. w. str. 282—3); to jednak nie dowodzi, żeby u nas wykonanie tej roli było mniej hałaśliwe, niż w Niemczech.

Pierwszy akt wyrzutów sumienia — oddanie zapłaty — odbywał się zawsze przed Ukrzyżowaniem, dalszy zaś ciąg i zakończenie procesu ekspiacyjnego następowało czasami dopiero po Ukrzyżowaniu. W drugim djalogu Jagiel. akt I wspomina z bólem katusze zadane Mistrzowi, u Sztychowskiego zaczyna narzekać „widząc związanego Mistrza", ale nie to są przyczyny główne rozpaczy Judasza, tak jak niemi nie są również u reformacyjnego dramatopisarza, Naogeorga (Cicizenach j. w. II, 137). Judasza doprowadza do tego stanu śmierć Mistrza lub pewność, że ta śmierć nastąpi. Czyżby więc Judasz nie spodziewał się takiego obrotu rzeczy? Pewne jest to tylko w drugim djalogu Jagiel, gdzie się Judasz zwierza:

Jam rozumiał, że się miał wyślizgnąć z ich ręki,
Że miał mocą swę Boską ujść wszelakiej męki,

Rozumiałem, że miał być i on zachowany
Przy zdrowiu i mój mieszek groszami nadziany.

O tem i o innych szczegółach dowiadujemy się zawsze z bardzo długiego, patetycznego monologu. Zawsze widocznie odczuwano, że nieszczęsny desperat nie mógłby tego opowiadać drugiej osobie, a ze względów moralizatorskich musiał Judasz słowami obszernie opisać swą pokutę. Pokuta to była zła. chybiona, takie było zdanie wszystkich teologów: zwątpienie w miłosierdzie Boskie; rozpacz z tego zrodzona była jeszcze jednym grzechem Judasza, grzechem — w oczach tak średniowiecza jak i w. XVII — większym jeszcze od zdrady. Więc Judasz w każdym z djalogów musiał szeroko i długo opowiadać, że zwątpił w możliwość odpuszczenia grzechu i w możliwość swego zbawienia, że czeka go tylko potępienie itd., itd. Chodziło o to, żeby błąd jego był namacalny W średniowiecznych misterjach specjalny aktor, jako św. Augustyn komentował pokutę Judaszowi, aby od niej odstręczyć zebranych na widowisku grzeszników (Büchner j. w str. 28 — 9).

(d. n.) *Eugenjusz Land.*

Antoni Bednarczyk.

4 grudnia na scenie Teatru Narodowego odbędzie się uroczystość jubileuszu 30-letniej pracy scenicznej wybitnego artysty tego teatru, Antoniego Bednarczyka. Bednarczyk należy do tych cichych pracowników sceny, których rzetelna praca nie jest otaczana rozgłosem a nazwisko powtarzane przez reklamę. Ale bezstronna krytyka a przedewszystkiem koledzy potrafią należycie ocenić znaczenie tych, których nazywa się powszechnie „pożytecznymi artystami“. Oni bowiem są zawsze podwaliną każdego dobrego zespołu aktorskiego. Takim cichym, nie goniącym nigdy za reklamą, ale oddanym sztuce i z pożytkiem jej służącym wybitnym artystą jest właśnie Bednarczyk.

Antoni Bednarczyk studja artystyczne odbywał w latach 1890 — 91 w krakowskiej szkole dramatycznej pod kierunkinm Leona Stępowskiego i Romana Żelazowskiego. Zaangażowany w 1894 r. do trupy prowincjonalnej Ludwika Czystogórskiego, rozpoczął pracę zawodową w mieście rodzinnem—w Radomiu—pod pseudonimem Bednarskiego. Już po kilku miesiącach grywał pod własnym nazwiskiem w towarzystwach dramatycznych: Felińskiego, Janowskiego, Rygiera, L. Regnauld i Tadeusza Pawlikowskiego (Lwów 1900/01), Józefa Kotarbińskiego (Kraków 1901/02). W r. 1902 został zaangażowany do Teatru Rozmaitości, gdzie wystąpił po raz pierwszy w dniu 21 sierpnia w roli Maćka z Bogdańca w sztuce „Krzyżacy“.

Od roku 1907 jest Bednarczyk reżyserem Rozmaitości. Wystawił w czasie swej karjery reżyserskiej około 100 sztuk. W roku 1912 uzyskał od ówczesnej dyrekcji teatrów rządowych w Warszawie roczny urlop, w czasie którego objął stanowisko kierownika artystycznego i głównego reżysera w Teatrze Polskim w Łodzi, prowadząc jednocześnie klasę dykcji i deklamacji w nowootworzonej szkole przy Towarzystwie Muzycznem im Chopina. Po ukończonym urlopie powrócił do pracy w Teatrze Rozmaitości, gdzie dotychczas już bez żadnej przerwy pracuje.

Od szeregu lat poświęca się również Bednarczyk pracy pedagogicznej, wykładając grę sceniczną na kursach dramatycznych H. Hryniewieckiej oraz wymowę w szkole filologicznej W. Górskiego. Zyskał też zasłużoną opinję jednego z najwybitniejszych polskich pedagogów teatralnych.

Nie sposób wyliczyć tu wszystkich wybitniejszych ról, które w czasie swej długoletniej pracy grywał Bednarczyk. Najwybitniejsze z nich: Jan w „Popychadle“, Damazy w „Panu Damazym“, Szwarcenkopf w „Małce Szwarcenkopf“, Popiel w „Balladynie“, Derwid i św. Gwalbert w „Lilli Wenedzie“, Hetman w „Horsztyńskim“, Szymon w „Nadziei“ Engstrand i pastor w „Upiorach“, Guślarz w „Dziadach“ i cały szereg świetnych postaci chłopskich (w „Spadkobiercy“ np.).

Reżyserował między innemi: „Królestwo krzywdy“, „Pani X“, „Srebrne szczyty“, „Zaczarowane koło“, „Gody życia“, „Zbójcy“, „Nieboska komedja“, „Zawisza Czarny“, „Głupi Jakób“, „Jeńcy“, „Dom otwarty“, „W gołębniku“, „Wicek i Wacek“, „Cyganerja warszawska“, „Djabeł i karczmarka“, „Dzwon zatopiony“, „Dożywocie“, „Pan Geldhab“, „Wielki człowiek do małych interesów“, „Lekkomyślna siostra“, „Edukacja Bronki“, „Miód kasztelański“, „W noc lipcową“, „Zemsta“, „Orlę“, „Marja Stuart“, „Intryga i miłość“, „Popas króla jegomości“ i t. d.

Poza wielce płodną pracą artystyczną, Bednarczyk z prawdziwem poświęceniem od wielu lat zajmuje się pracą społeczną. Jedynie jego zasługom zawdzięcza aktorstwo polskie, że zbożne dzieło, budowa Schroniska w Skolimowie zostaje zrealizowana i że już w przyszłym roku zasłużeni, a sterani

pracą, weterani, będą mieli zapewnioną spokojną starość.

Jubileusz Bednarczyka jest jubileuszem wybitnego, zasłużonego artysty i niemniej wybitnego obywatela.

Redakcja „Życia Teatru" składając hołd zasługom Bednarczyka, życzy mu długiej jeszcze a tak bardzo pożytecznej pracy dla dobra sceny polskiej.

Z POLSKIEGO INSTYTUTU TEATROLOGICZNEGO.

Polski Instytut Teatrologiczny zamierza w najbliższym czasie wydać zwięzły podręcznik historji teatru w Polsce tudzież przystępuje do wydawnictwa „Rocznika teatrów polskich", którego redakcję obejmie p. dr. Władysław Zawistowski.

Odbyło się posiedzenie sekcji plastyki scenicznej Rady Instytutu, która zastanawiała się nad zorganizowaniem wystawy teatralnej w Warszawie. Sprawę tę dyskutuje obecnie prezydjum Rady.

Polski Instytut Teatrologiczny zakupił do Bibljoteki m. i. „Teatra w Polsce" Estreichera i „Brief eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau die poln. Schaubühnen betreffend" (5 listów) 1775 i 1776.

Zamówiono również „Denkmäler des Theaters", pomnikowe wydawnictwo, obrazujące rozwój inscenizacji, dekoracji i kostjumu; dotychczas ukazały się trzy tomy tego wydawnictwa, które obejmie 12 tomów a drukowane jest tylko w 300 egzemplarzach. Wydawcą dzieła jest dyrekcja Bibljoteki Narodowej w Wiedniu.

Pani M. Łaska ofiarowała dwa tomy „Galerie theatrale". Za dar ten składa dyrekcja ofiarodawczyni serdeczne podziękowanie. 80 dzieł otrzymał Instytut w depozycie.

CENY OGŁOSZEŃ: 1 str. 150 złotych, ½ str. 90 złotych, ¼ str. 60 złotych, 1/8 str. 40 złotych, 1/16 str. 25 zł
Adres redakcji i administracji: WARSZAWA, UL. EMILJI PLATER 33 m. 5. TELEFON: 309-09 i 112-11.
Konto Czekowe P. K. O. w Warszawie: 7.799
Wydawnictwo: „ŻYCIA TEATRU". Cena zeszytu 50 gr., pren. kwart. 3 zł., roczna 12 zł. Redaktor: ALEKSANDER STURGOLEWSKI
Druk W. Maślankiewicz i F. Jabczyński Warszawa, Nowogrodzka 17